
du
April 1973
Leitfossilien
der Zeitkunst
1945–1973

Comtesse



Der Verkauf erfolgt durch die guten Gold- und Silberwarengeschäfte



Kulturelle Monatsschrift 33. Jahrgang April 1973

Redaktion: Manuel Gasser; Peter Killer

Graphik: Peter Jenny; Mitarbeit: Hans J. Müller

Umschlag: Entwurf Peter Jenny

LEITFOSSILIEN DER ZEITKUNST
1945–1973
Peter Killer

Peter Killer	Leitfossilien der Zeitkunst 1945–1973	224
Fulvio Roiter	Aus New Orleans	272
	Prognosen für das Jahr 1973	282
	LYNKEUS	
M. G.	Italienische Renaissance Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460	283
Herwin Schaefer	Nineteenth Century Modern The functional tradition in Victorian design	284
Carola Giedion-Welcker	Paul Klee und das Bauhaus	285
Ernst-Otto Erhard	Olympia und seine Bauten Die Erbauer des Parthenon	286
Silvia Kugler	Ein Platz für Robinson Die Zürcher Freizeitanlagen 1967–1971	287
	In Kürze	284
	MARGINALIEN	
Heinz Weder/ Peter Killer	Dreimal Tell	290
	Zu diesem Heft	298
	Zum nächsten Heft	302

REDAKTION: MANUEL GASSER, PETER KILLER, MORGARTENSTRASSE 29, POSTFACH, 8021 ZÜRICH, TELEPHON (01) 39 44 55 • GRAPHISCHE GESTALTUNG: PETER JENNY; MITARBEIT: HANS J.MÜLLER • INSERATENTEIL: ANDRÉ VAUTHEY • VERKAUFSCHEF: HANS WISLER • DRUCK UND VERLAG: CONZETT & HUBER, 8021 ZÜRICH, MORGARTENSTRASSE 29, TELEPHON (01) 39 44 55, POSTCHECKKONTO 80–3790 •

BEZUGSPREISE:	Jahres-abonnement	Einzel-nummer	Weihnachts-nummer
SCHWEIZ: Für Lieferungen ins Ausland	Fr. 54.— 69.—	5.80 6.50	7.50 8.50
AFRIKA: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt Swakopmunder Buchhandlung, P.O. Box 500, Swakopmund Universitas, Books-Music, P.O. Box 775, Pretoria	Rand 12.00	1.20	1.60
ARGENTINIEN: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires	US $ 17.50	1.65	2.70
AUSTRALIEN: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney / N.S.W.	Austral. $ 16.—	1.60	2.—
BELGIEN: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen	bFr. 860.—	85.—	120.—
BRASILIEN:	US $ 17.50	1.65	2.70
CANADA:	C $ 17.50	1.65	2.90
CHILE: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago	US $ 17.50	1.65	2.70
DÄNEMARK: Danske Boghandleres Bogimport A/S, Krondalvej 8, DK-2610 Rödovre	dKr. 130.—	12.25 excl. OMS	15.75 excl. OMS
DEUTSCHLAND: W. E. Saarbach, G.m.b.H., Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1	DM 69.—	6.50	8.50
ENGLAND: Barmerlea Book Sales Ltd., «Annandale», North End Road, London N.W. 11	£ 7.40	–.70	–.90
FINNLAND: Akateeminen Kirjakauppa, B.P. 10128, Helsinki 10 Rautatiekirjakauppa Oy, Kampinkatu 2, Helsinki 10	FMk 74.—	7.—	10.—
FRANKREICH: M. F. Picard, Librairie Calligrammes, 15, rue du Dragon, F-75 Paris 6e	FF 97.—	9.—	12.50
GUATEMALA: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No. 14, Capital Guatemala C.A.	US $ 17.50	1.65	2.70
HOLLAND: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C Van Ditmar, Schiestraat 32–36, Rotterdam M. van Gelderen & Zoon, Voorburgwal 142, Amsterdam	hFl. 58.—	6.—	7.50
ISRAEL: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv	I £ 72.50	6.50	8.60
ITALIEN: G. G. Görlich, Via del Politecnico 5, I-20121 Milano Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano A.I.D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano	Lire 10700.—	1050.—	1350.—
JAPAN: Orion Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome, Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo The Tokodo Shoten, Ltd., 1–5 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo	Yen 6700	650	1050
LUXEMBURG: Messageries Paul Kraus, 5, rue de Hollerich, Luxembourg-Gare	LFR. 860.—	80.—	110.—
MEXICO: Libreria Internacional, Sonora 206, Mexico 11, D. F.	Pesos 225.—	22.50	37.50
NORWEGEN: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6	nKr. 131.—	12.—	18.50
ÖSTERREICH: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien	S 420.—	48.—	60.—
PORTUGAL: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa	Esc. 480.—	47.—	60.—
SCHWEDEN: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm Wennergren-Williams AB, Fack, S-10425 Stockholm 30 Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1	sKr. 95.—	11.50	15.—
USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York, N.Y. 10017 The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York, N.Y. 10013 Wittenborn and Company, 1018 Madison Ave., New York, N.Y. 10021	$ 17.50	1.65	2.70
VENEZUELA: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas	Br. 78.—	7.50	10.—



...und Sie träumen mit der s/s ‹FRANCE›

vom 4. Januar bis 3. April 1974

eine Reise um die Welt zu machen!

Während 89 Tagen werden 23 Häfen angelaufen:

Le Havre, Southampton, New York, Fort-de-France (Martinique), Bahia (Brasilien), Rio de Janeiro (Brasilien), Durchfahrt der Magallanstrasse, Puerto Montt (Chile), Callao (Peru), Fahrt durch den Tuamotu-Archipel, Tahiti (Gesellschaftsinseln), Überquerung des 180. Längengrades, Auckland (Neuseeland), Sydney (Australien), Hobart (Tasmanien), Bali (Indonesien), Hong-Kong, Kotakinabalu (Borneo), Singapur, Colombo (Ceylon), Bombay (Indien), Mahe (Seychellen), Malindi (Kenia), Durban und seine Nationalparks (Südafrika), Umrundung des Kaps der Guten Hoffnung, Kapland (Südafrika), Sankt Helena, Dakar (Senegal), Cannes.

Ab Sfr. **21330.–**

Weitere Kreuzfahrten der s/s «France» 1973:

Oster-Kreuzfahrt – 14. April bis 28. April 1973: 14 Tage
Cannes, Neapel, Piräus, Berg Athos, Istanbul, Mykene, Cusadasi/Ephesus, Beyrouth, Rhodos, Cannes ab Sfr. 2920.–

Kreuzfahrt durchs östliche Mittelmeer – 29. April bis 12. Mai 1973: 13 Tage
Cannes, Neapel, Piräus, Rhodos, Haifa, Antalaya, St. Nicolas, Cannes ab Sfr. 2675.–

Mini-Kreuzfahrt nach Portugal und Schottland – 13. Mai bis 22. Mai 1973: 9 Tage – Cannes, Lissabon, Le Havre, Edinburgh/Queensferry, Le Havre ab Sfr. 1655.–

Bitte lassen Sie sich von Ihrem Reisebüro beraten.

Vacheron Constantin: eine Art des Uhrenschaffens, die sich mit keiner andern vergleichen lässt

Der Wert einer Vacheron Constantin hängt kaum von ihrem Goldgewicht und den eingefügten Steinen ab. Das Wesentliche liegt anderswo.

Denn bei Vacheron Constantin gibt es eine Art – eine Kunst – eine Uhr «einzukleiden», ein Gehäuse, ein Armband, ein Zifferblatt zu kreieren, Diamanten, Smaragde Perlen auszuwählen, einige Dutzend Gramm Gold zu ziselieren, welche niemand anderm eigen ist.

Die Uhrmacher, Goldschmiede und Juweliere bei Vacheron Constantin wenden dafür mehr Erfahrung, mehr Sorgfalt, mehr Geduld, mehr Mühe und mehr Zeit auf als irgend jemand anders.

Das ist es, worauf es ankommt, etwas, was keine Waage anzuzeigen imstande ist.



In Genf seit 1755

Offizielle Vertretung

MEISTER UHREN

Bahnhofstrasse dreiunddreissig/Ecke St. Peterstrasse
8001 Zürich – Telefon 01/27 19 33

Exklusive Uhren bei MEISTER für Menschen, die das Besondere lieben und sich nur mit dem Vollkommenen zufrieden geben.

Dieses Heft will die eruptive Entwicklung der Kunst seit 1945 aufzeigen. In bisher unbekanntem Tempo und in immer kürzeren Intervallen haben sich in den letzten 27 Jahren eine Fülle von Kunstrichtungen abgelöst. Auf diese Inflation von Strömungen und Ismen wird häufig mit Ratlosigkeit reagiert.

Dasselbe Bild von sich überstürzenden Veränderungen bietet sich in nicht-künstlerischen Bereichen. Die Zusammenstellung der naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse beispielsweise zeigt, dass sich seit 1945 das Wissen alle zehn Jahre verdoppelt hat. Anfänglich kaum fassbare Errungenschaften, wie etwa die Leistungen der Elektronik oder Raumfahrt, sind unterdessen zur Selbstverständlichkeit geworden, selbst wenn sie nur eine minime Minderheit funktionell versteht.

Der sich im Kielwasser der wissenschaftlichen Erkenntnis mitbewegende Fortschritt der industriellen Produktion hat dazu geführt, dass Erzeugnisse aller Art immer rascher durch neuartige ersetzt werden, dass manches, was einst Jahre überdauert hat, im vornherein als Wegwerf- oder Verbrauchsgut konzipiert wird.

Die beiden parallel verlaufenden Entwicklungen des steil ansteigenden technischen Fortschritts und der Konsumexplosion haben sich auf die bildende Kunst ausgewirkt (neue Themen, neue Materialien und Realisierungsmöglichkeiten, andere Kaufgewohnheiten).

Die Loslösung von den künstlerischen Konventionen, wie sie etwa um 1947, 1958, 1962 und 1968 besonders radikal stattgefunden haben, wurde ausserdem durch die mangelnde, bis zur Beziehungslosigkeit abgebaute Kommunikation zwischen Künstler und Gesellschaft gefördert: Eine nur von Minderheiten gepflegte und beachtete Kunst muss sich folgerichtig zum «Spinnertum» (Szeemann), zum Subjektiven, Privaten, Emotionalen entwickeln.

Leitfossilien sind gemäss Lexikon-Definition «Tier- und Pflanzenversteinerungen, die nur in einer bestimmten Ablagerungsschicht vorkommen». Als «Leitfossilien der Zeitkunst» bezeichnen wir in diesem Heft Werke, die stilbildend gewirkt haben oder als für das betreffende Jahr charakteristisch bezeichnet werden können. Da der Zeitpunkt der Entstehung und der effektiven Wirksamkeit eines Werkes nicht immer identisch sind (zum Beispiel bei Wols) und anderseits neu gefundene Ausdrucksmöglichkeiten über längere Zeit erprobt werden, muss die Datierung der Tafeln nicht mit der Einordnung in die Chronologie des Heftes übereinstimmen.

Die nach den Kriterien der Innovation und Resonanz ausgewählten Werke sollen keine «Kunstrangliste» im Sinn von Bongards «Kunstkompass» ergeben. Auch darf kein repräsentativer Ueberblick über die Kunst seit 1945 erwartet werden. Allein schon die Darstellung des Schaffens der Ecole de Paris, der Pop-Künstler oder Nouveaux Réalistes würde das Mehrfache des hier vorhandenen Platzes benötigen! Das gesteckte Ziel hiess: Registrierung der *wichtigsten* künstlerischen Innovationen, *Orientierungshilfe in einer zum Labyrinth gewordenen Kunstszene.*

Während dem Geologen beim Fahnden nach Leitfossilien die ältesten Schichten am meisten Mühe machen, zeigten sich uns die grössten Schwierigkeiten beim Kunstschaffen der letzten Jahre: Leitfossilien im Sinn der Werke eines Wols, Jackson Pollock oder eines Yves Klein lassen sich kaum mehr ausmachen. Ueberragende Persönlichkeiten können nur aus homogenen Gruppierungen heraus erkannt werden; die neuste Kunst zeigt sich jedoch so vielfältig, divergierend und flexibel, dass nicht mehr von Stil-Exponenten gesprochen werden kann. Das Feld der Ausdrucksmöglichkeiten ist so weit, tangiert die verschiedensten nicht-bildnerischen Bereiche kultureller Aktivität, dass das Schaffen der vielen, die heute neue Wege suchen, kaum mehr Bezugspunkte untereinander hat. Die Folge davon ist eine verwirrende Schlagwort-Schwemme. Jeder Künstler vertritt seine eigene Richtung, realisiert seine eigenen Leitfossilien.

Die Zeit der Entgrenzung der Kunst, wie sie beispielsweise mit Minimal Art, Arte povera, Land Art und Body Art vollzogen worden ist, geht fürs erste einem Ende entgegen. Schon die letztjährige «documenta» stand im Zeichen von Werken, bei denen Intensität wichtiger war als das Innovationsmoment. – Der radikal geweitete Begriff der Kunst wird sich in den nächsten Jahren mit neuem Inhalt füllen. Ob sich auch neue Sinngebungen finden lassen, die zu einem fruchtbaren Dialog zwischen Künstler und Oeffentlichkeit führen könnten, bleibt offen. *P. K.*

Leitfossilien der Zeitkunst 1945–1973

Von Peter Killer

Aus New Orleans

Von Fulvio Roiter

Lynkeus

Hinweise auf Kunst– und Photobücher



Wols (1913–1951): La Cohorte. 1943. 15,5 × 13,2 cm. Aquarell. Genf, Galerie Bonnier

Succédant à une reprise de l'exposition de gouaches et d'aquarelles de Kandinsky, s'ouvre le 23 mai, chez René Drouin, la première exposition des peintures de Wols réalisées dans les mois qui précèdent.
Quarante toiles: quarante chefs-d'œuvre. Toutes plus foudroyantes, plus déchirantes, plus sanglantes les unes que les autres: un événement considérable, le plus important sans doute depuis les œuvres de Van Gogh. Le cri le plus lucide, le plus évident, le plus pathétique du drame d'un homme et de tous les hommes. Je sors de cette exposition bouleversé... Wols vient de tourner une page: avec cette exposition s'achève la dernière phase de l'évolution formelle de la peinture occidentale telle qu'elle s'est annoncée depuis soixante-dix ans, depuis la Renaissance, depuis dix siècles...
Wols a d'emblée utilisé génialement, irrémédiablement et irréfutablement les moyens de dire qui sont ceux de notre temps et les a portés à leur maximum d'intensité. Qui plus est, ces moyens d'expression sont – et ils ne pourraient l'être davantage – ceux du vécu. Wols a peint ces quarante toiles avec son drame, avec son sang... Il s'agit là de quarante moments de la crucifixion d'un homme, qui était l'incarnation d'une pureté, d'une sensibilité, d'une sagesse qui font l'honneur non seulement de l'Occident mais de la Création.
Georges Mathieu

1945 ABSTRACTION LYRIQUE. Als *Abstraction lyrique* charakterisiert der Maler Georges Mathieu das Schaffen von Wols. Er bezeichnet mit diesem Begriff spontanes Gestalten unter Ausschluss der Kontrolle des wachen Bewusstseins. «Art informel» nennt der Kritiker Michel Tapié diese von Wols angeführte Richtung wenig später; er betont die durch die «Art informel»-Künstler vollzogene Loslösung von der herkömmlichen Komposition, die Suche nach formaler und farblicher Harmonie.

Der vielseitig begabte Wols (Wolfgang Schulze) kam 1932 nach Paris, wo er als Photograph arbeitete. Bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde er interniert. In den Lagern begann er zu zeichnen, kleine Blätter, die eine Vorliebe für die Kunst Klees verraten. 1940 wird er entlassen. In Cassis und in Dieulefit (Drôme), wo er in erbärmlichen Verhältnissen lebt, entstehen eine grosse Zahl von Aquarellen und Zeichnungen, die im Winter 1945/46 in Paris gezeigt wurden. Im Mai 1947 findet die erste Ausstellung von auf Leinwand gemalten Bildern statt.

Wols gehört mit Jackson Pollock zu den Initialfiguren der Nachkriegskunst.

IN DIESEM JAHR: Kurt Schwitters lässt sich bei Ambleside (USA) nieder und beginnt seinen dritten Merzbau. René Drouin zeigt in Paris Werke von Jean Fautrier und kleine Aquarelle von Wols.

Carné inszeniert «Les enfants du paradis», Roberto Rossellini «Roma – città aperta», Eisenstein «Iwan der Schreckliche» und Leopold Lindtberg «Die letzte Chance».

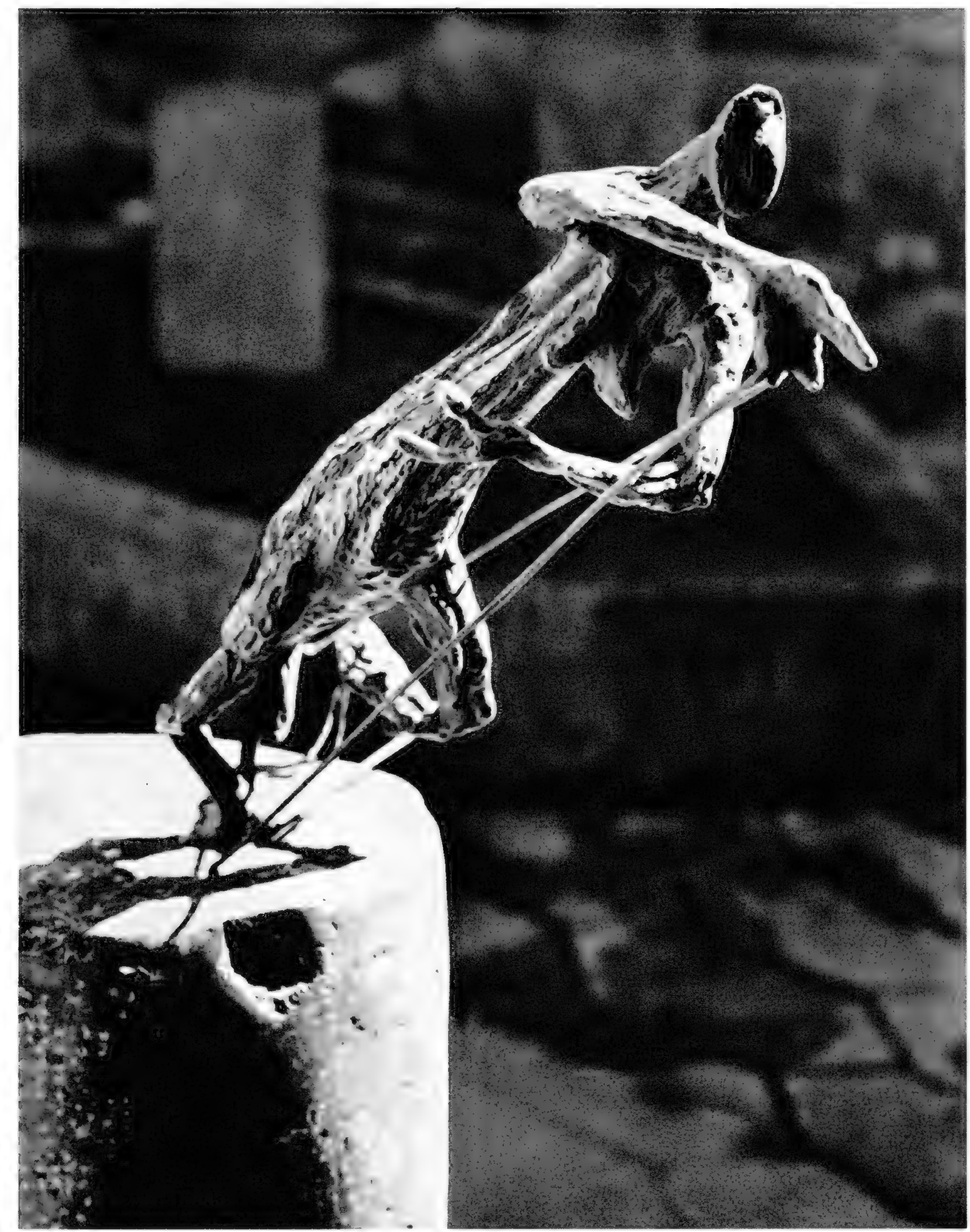
Carlo Levi: «Christus kam nur bis Eboli».



Jean Dubuffet (* 1901): Déesse Mère. 1945. 31 × 28 cm. Oel auf Papier, auf Karton aufgezogen. Basel, Kunstmuseum

L'art brut. – Mon idée – que j'ai déjà ailleurs exposée – n'est pas exactement que l'art ne requiert aucun exercice (car tout artiste a la tâche de mettre au point ses techniques) mais qu'il ne requiert aucun enseignement venant d'autrui, aucune étude de ce que font, ou qu'ont fait dans le passé, les autres artistes. Je suis tout à fait convaincu que n'importe qui, sans aucune connaissance ni habileté spéciales, sans surtout qu'il y ait du tout à regarder à je ne sais quelles prétendues dispositions natives, peut s'adonner à l'art avec toutes chances de réussite. Il faudra seulement qu'il découvre les moyens de s'exprimer qui lui conviennent, qui lui permettent d'extérioriser ses humeurs sans en rien fausser ni rien perdre; c'est cela qui est difficile! C'est cela qui nécessite, la plupart du temps, un long et patient travail d'expériences et de recherches. C'est très difficile de disposer ses fils de manière à ce que le courant y passe sans aucune déperdition, et qu'il y passe très vite et très aisément, dans les deux sens (du peintre à l'œuvre, de l'œuvre au peintre). Inutile d'essayer pour cela d'emprunter simplement le dispositif dont s'est servi un autre, car le courant n'y passera pas, et cela n'aboutira qu'à des grimaces, à une œuvre toute contrefaite. C'est pour cela que l'art culturel, tout gâté par le maniérisme et par le mimétisme, n'est à mes yeux, d'un bout à l'autre, que fausse monnaie sans grand prix. **Jean Dubuffet**

1945 ART BRUT. Jean Dubuffet widmet sich seit 1942 ganz der Malerei. Vorher hat er nur gelegentlich gemalt. 1944 findet im befreiten Paris seine erste Ausstellung statt. Als Anregungen für seine magisch-primitiven Gemälde und Materialbilder dienten ihm unter anderem Kritzeleien und Inschriften auf Pariser Mauern. Das Schaffen Dubuffets hat eine lange Reihe von Künstlern, die in den fünfziger und sechziger Jahren Beachtung fanden, beeinflusst, unter ihnen Zoltan Kemeny, Claes Oldenburg und Cy Twombly. Noch nachhaltiger wirkten die theoretischen Schriften Dubuffets, in denen er die konventionellen «arts culturelles» ablehnend den Gegenbegriff eines *art brut* prägt, die er besonders in Zeichnungen Bildern und Plastiken von Laien, Kindern und Geisteskranken verwirklicht sah. Die 1948 von Dubuffet mit André Breton, Jean Paulhan und Michel Tapié gegründete «Compagnie de l'art brut» war eine der ersten gegen den abstrakten Akademismus gerichteten Bewegungen und bildete u. a. den Auftakt für die *Abstraction lyrique*, die informelle Kunst, die die totale Spontaneität des schöpferischen Prozesses fordert.



Germaine Richier (1904–1959): L'araignée (grande). 1946. 50 cm hoch. Bronze

Germaine Richier a été la première à créer en série des êtres hybrides, où la parenté des familles organisées rivalisait avec une nature foisonnante en créations imprévues.
Cet art de l'hybride, que Germaine a pratiqué, n'a cessé d'ajouter au capital d'une nature compliquée.
Regardez la jambe du «Don Quichotte», cette jambe dont le tibia vengeur est bombé en avant! Regardez les mains de «L'Orage» et de «L'Ouragane» et tant d'autres pieds, jambes ou mains, qui semblent raconter une gigantesque histoire, ces jambes, ces pieds, ces mains, qui viennent de si loin; privilège de l'artiste de remonter l'irréversibilité, parce que sa mémoire, appuyée sur la connaissance des conditions de la manufacture, illuminée par les fulgurations du courage, le fait acteur, facteur et libéré.
Ce courage, cette naïveté, devaient amener Germaine Richier – la grande réaliste – aux portes de l'abstraction construite, parce que le réalisme, produit de l'accouplement du métier et de l'invention, nous fait voir l'avers et le revers, en mettant, par une vision perforante, ce qui était dessous, dessus, ce qui était dedans, dehors, non par besoin d'aller de l'interne à l'externe, mais par intuition du latent (mouvement dans lequel on pourrait voir l'origine de sa technique de la «perforation», procédé différent du découpage).
C'est à la fin d'une vie puissante et brève, entièrement consacrée à un art ennemi de la facilité, que Germaine, épuisée par le mal, accepta de réduire à de petits formats une œuvre jusqu'alors vouée à la création d'une «tératologie» monstrueuse («La Montagne» mythe de la variabilité des structures), et, sous l'influence d'une intelligence familière, fut tentée par la grande aventure de notre temps: «Je suis le contraire de l'abstrait, mais les lois de l'abstraction ont une grande importance sur moi.» *Dor de la Souchère*

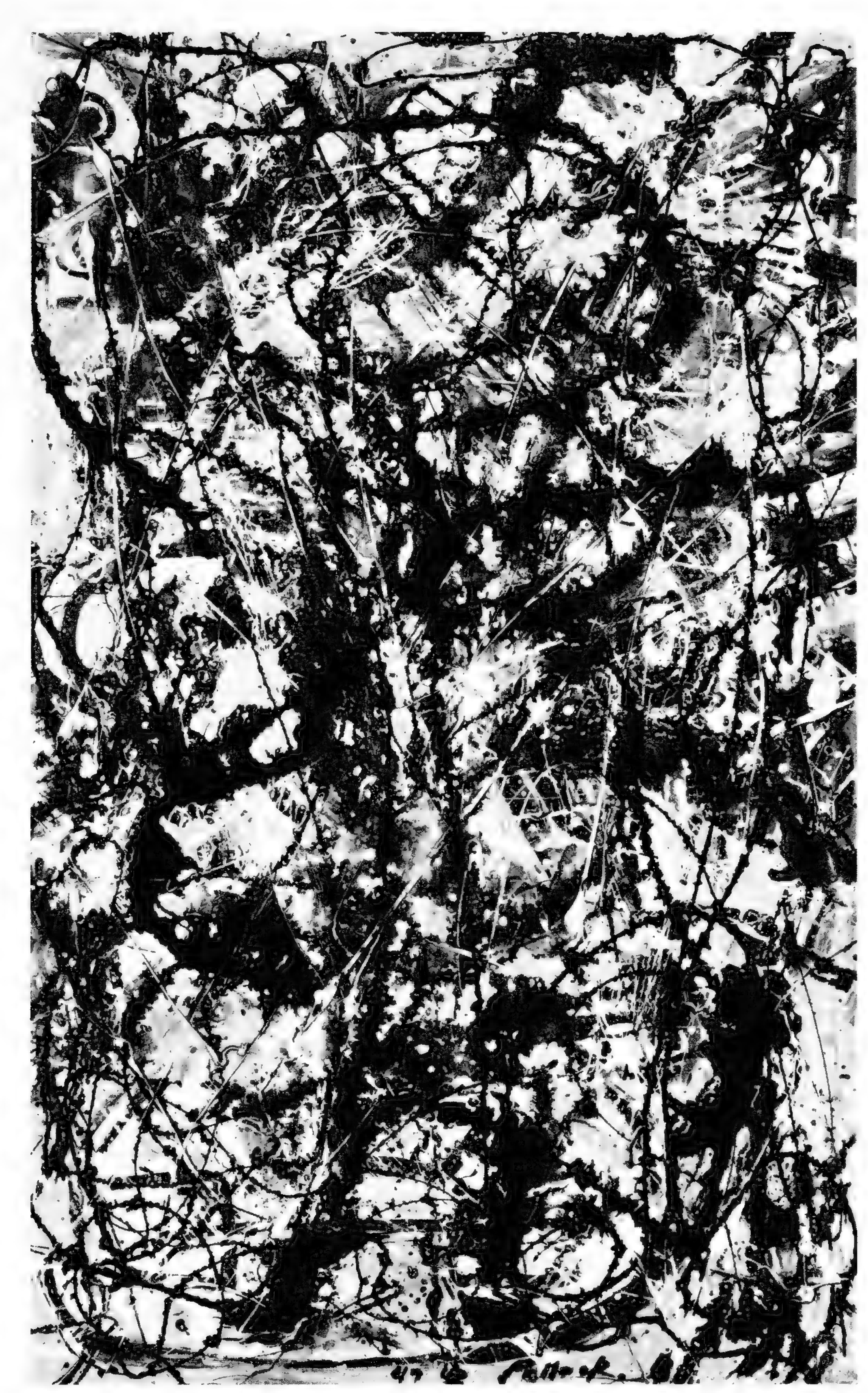
1946 L'ART DE L'HYBRIDE. Die Spinnen-Plastiken, die die 1904 in Südfrankreich geborene Plastikerin Germaine Richier im Jahr 1946 realisiert, leiten die Serie der *aufgebrochenen Plastiken* und jener Werke ein, bei denen Drahtgeraden im Kontrast zu den vollplastischen Körpern stehen. Schuppige, genarbte Oberflächen, expressive Verformungen kennzeichnen ihr Werk, das sich bei aller gestalterischen Freiheit nie von den naturhaften, vorgegebenen Grundformen loslöst. Eine besonders heftige Resonanz rief der «Christus» hervor, den die Künstlerin 1951 für die Kirche von Assy geschaffen hatte. Die Figur musste entfernt werden, doch konnte sie aufgrund einer Entscheidung des Heiligen Stuhls wieder in der Kirche aufgestellt werden.

Germaine Richier stellte ihre Plastiken statt auf den traditionellen Sockel auf flache Platten und brachte sie somit auf die Ebene des Betrachters. Neuartig waren ausserdem ihre Bleiplastiken vor Hintergründen, die sie von befreundeten Künstlern bemalen liess. Die langgliedrigen, schreitenden Figuren wurden Malereien von Vieira da Silva (1951), Hartung (1953) und Zao-Wou-Ki gegenübergestellt.

IN DIESEM JAHR: Jean Arp kehrt nach Meudon zurück. Giacometti arbeitet wieder in seinem Atelier an der Rue Hippolyte-Maindron. Jean Dubuffets Ausstellung «Mirobolus, Macadam et Cie», Galerie Drouin, Paris. André Breton wieder in Paris. Pierre Soulages: erste Abstraktionen mit dunkeln Balken auf hellem Grund. In Buenos Aires erscheint das von Lucio Fontanas Schülern veröffentlichte «manifesto blanco».

Jean Cocteau: «La Belle et la Bête».

Antoine de St-Exupéry: «Der kleine Prinz». Literatur-Nobelpreis an Hermann Hesse.



Jackson Pollock (1912–1956): Shooting Star. 1947. 99 × 61 cm. Oel auf Leinwand

Das Werk Pollocks brachte eine ganz neue Form des Malens. Es war eine Malerei ausserhalb der bisher gültigen Begriffe von Dekor, Form, Komposition, Raum. Fläche war reines Begehungsfeld, das durch die automatisch geführten Energien der Linie, der Farbe und deren räumliche Impulse aktiviert wurde und durch die reine handelnde Energie, durch die reine Aktion des Malens ein Geflecht von Spuren entwarf, das als unmittelbare Ausdrucksschrift das seelisch Zuständliche festhielt, das Drama des Menschen, die lyrische Empfindung, die Erregung der Existenz. Was entstand, waren Tafeln von starker meditativer Kraft, in deren Netzwerk nicht allein das Existenzbewusstsein des Malers verstrickt ist, sondern durch das auch das Bewusstsein und die Phantasie des Betrachters erhellende Anstösse erhält. Ich möchte hier einen Satz von Lionardo anwenden, der einmal von der anregenden Faszination alter flekkiger Mauern für ein phantasievolles Auge spricht: – «Es geschieht bei derlei Mauern (und wir sagen bei derlei Bildern) wie beim Klang der Glocken, in deren Schlägen du jeden Namen und jedes Wort hörst, die du dir einbildest.» **Werner Haftmann**

1947 ACTION PAINTING, ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS. Jackson Pollock gelang 1947 der Durchbruch zu jenem Stil, der ihn berühmt machen sollte, zu den Farbgeflechten, die er mittels einer Tropftechnik schuf. Seine meist grossformatigen Werke entstanden ohne Staffelei, Palette und Pinsel. Pollocks Bilder sind geträufelte Spuren tänzerischer, oft halluzinierter Bewegungen.

Pollock hatte über den chilenischen Surrealisten Matta André Bretons Theorien des Automatismus und der persönlichen Mythologie kennengelernt, die ihn befähigten, aus den künstlerischen Konventionen auszubrechen und eine *Malerei der absoluten Freiheit und Spontaneität* zu begründen.

Pollock war ein unintellektueller, schweigsamer, schwieriger Mensch, der wie Wols eine selbstzerstörerische Neigung zum Trinken hatte. Er starb 1956 bei einem Autounfall, dessen tiefere Ursache wohl sein immer wachsender Lebensüberdruss war.

Nicht weniger nachhaltig wirksame Ausdrucksformen fanden in den späten vierziger Jahren Rothko, Clifford Still, Motherwell, Barnett Newman und Adolph Gottlieb. Die Betonung des Irrationalen und eine tiefe Abneigung gegen alles Akademische vermochte diese New Yorker Künstler miteinander zu verbinden.

Die kulturellen Ereignisse dieses Jahres finden sie auf der folgenden Seite.



Marino Marini (* 1901): Reiter. 1947. 162 cm. Bronze. New York, Sammlung Mrs. John D. Rockefeller

Der Reiter ist für Marini eine unzeitgemässe und daher tragische Figur. Er sieht ihn stellvertretend für das Drama der Menschheit – als leidenden Helden eines Mythos, den spätere Epochen vielleicht erkennen werden... Der Mensch, anfangs noch Herrscher über das Tier und durch Haltung oder Geste klar von ihm unterschieden, verschmilzt im Laufe der Entwicklung Marinis immer mehr mit dem Pferdeleib. Er wächst in ihn hinein, er verliert seine Macht, wird kleiner und ohnmächtiger. Die anfängliche imposante Gebärde, die noch die Reiter mit den weit gespreizten Armen oder dem kühn gereckten Kopf auszeichnet, sinkt in sich zusammen und verschwindet ganz. Das tragische Geschehen, das in der Reihe der Reiterbilder seit dem Jahre 1936 verfolgt werden kann und von Marini selbst als eine Art «Menschheitsdämmerung» gedeutet wird, trägt den Stempel des Unausweichlichen. Der Sturz von stolzer Höhe ist unabwendbar... **Eduard Trier**

1947 DIE TRAGISCHE FIGUR. Marino Marini behandelt sein Hauptthema «Ross und Reiter» anfänglich realistisch, sich an etruskische und römische Vorbilder anlehnend. In den vierziger Jahren werden die Körperformen einfacher, grosszügiger. 1947/48 verlieren die Reiterfiguren ihre sichere, ruhige Haltung. Nach 1950 entstehen Darstellungen von den Halt verlierenden, stürzenden, machtlosen Reitern.

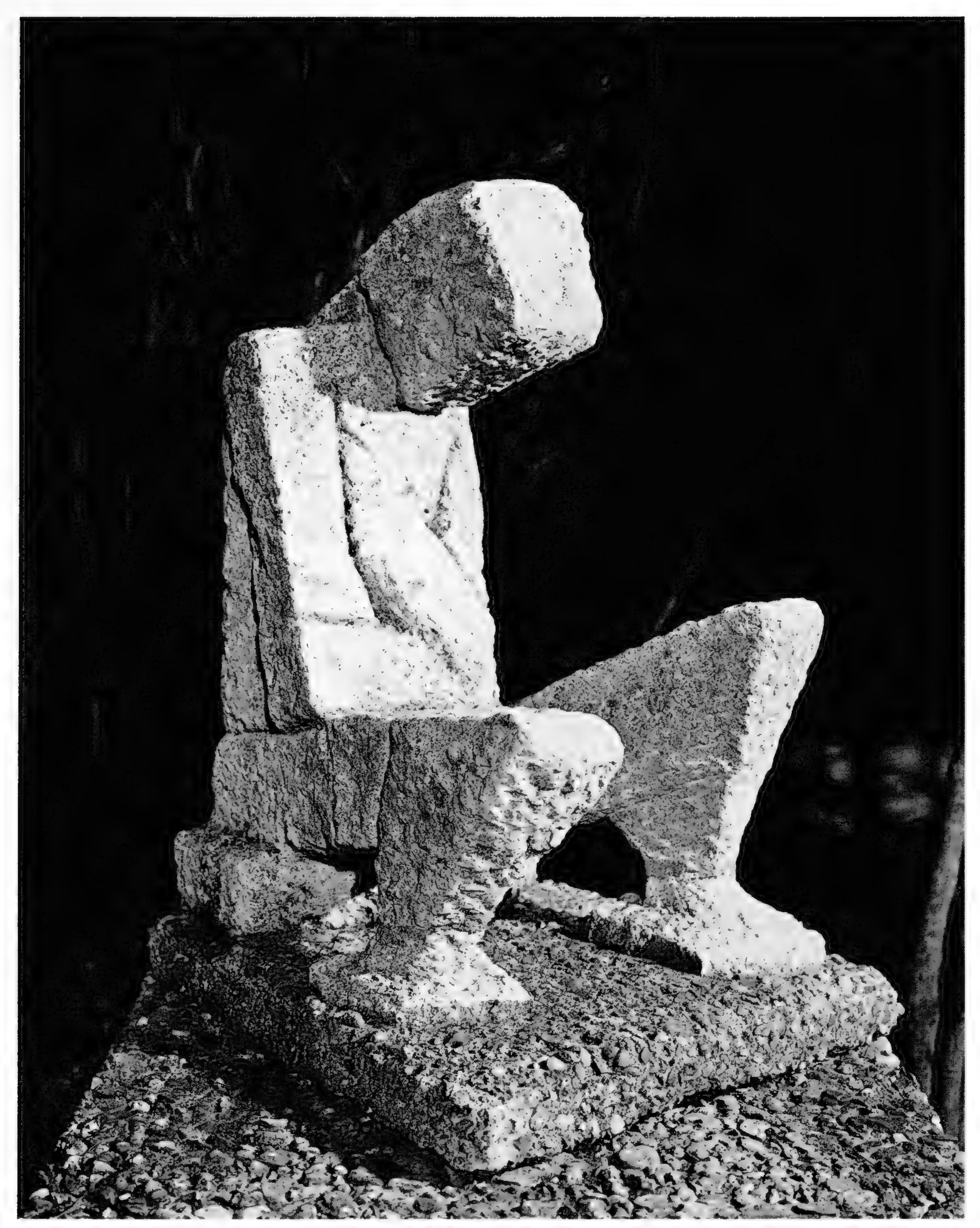
Marini ist der bedeutendste Porträtist unter den Plastikern dieses Jahrhunderts. Eine Auswahl seiner schönsten Porträtköpfe zeigte «du» im Oktoberheft 1963.

Seine enge Beziehung zur Farbe wird durch die Synthesen zwischen Plastik und Malerei, die er angestrebt hat, und durch ein eigenständiges malerisches und graphisches Werk belegt.

IN DIESEM JAHR: Peggy Guggenheim schliesst die *Art of this Century-Gallery* in New York und kehrt nach Europa zurück. In der Galerie Maeght in Paris findet die letzte *Exposition Internationale du Surréalisme* statt, organisiert von André Breton und Marcel Duchamp. Die Abstraktionen von Hans Hartung erregen anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Lydia Conti grosses Aufsehen. Lucio Fontana realisiert sein «spatiales, schwarzes Environment» (vollkommen schwarz ausgemalter Raum). Giacometti beginnt wieder regelmässig zu zeichnen und zu malen.

Luchino Visconti: «La terra trema». Claude Autant-Lara: «Le diable au corps» mit Gérard Philipe.

Literatur-Nobelpreis an André Gide. Wolfgang Borchert: «Draussen vor der Tür». Thomas Mann: «Dr. Faustus».



Fritz Wotruba (* 1907): Sitzende Figur. 1948. 90 × 65 cm. Kalkstein. Zug, Sammlung Fritz Kamm

Dass ein Zeitalter und seine Kunst an einem Ende, an einer Kippe angelangt sind, weiss Wotruba wohl, und ihn – wie alle Künstler unserer Zeit, die ein waches Kulturbewusstsein und ein Verantwortungsgefühl gegenüber der von Zerfall bedrohten Kultur haben – beschäftigt die Frage, welche Wege inskünftig die Kunst zu gehen habe. Aber gerade das macht diesen Bildhauer bedeutungsvoll für unsere Zeit, dass ihm aus seiner lebensvollen Natur eine volkstümliche Schöpferkraft und Schaffensfreude zuströmen, die ihn befähigen, aus innerem Drang und unwiderstehlichem Zwang Kunstwerke zu gestalten, in denen er als ein Bildner und als ein Deuter dieser Zeit zu uns spricht. Wotruba ist ein Seher und ein Darsteller, dessen vehemente, kernige und manchmal bis zur Dürftigkeit entzierte Werke uns packen wie Gleichnisse und Sinnbilder. Ihre Formensprache ist uralt und eminent modern, was übrigens ihre Einordnung in irgendeine künstlerische Tradition oder Schule unmöglich macht.

J.-R. de Salis

1948 EIN NEUES MENSCHENBILD. Der Bildhauer Fritz Wotruba verliess nach dem «Anschluss» Wien und lebte bis Kriegsende in der Schweiz. 1945 kehrte er nach Wien zurück. Die Begegnung mit der versehrten Stadt leitete eine fundamentale Wandlung in seinem Schaffen ein. Seine Figuren – vorher harmonisch modelliert – muteten nun an, als wären sie aus groben Blöcken zusammengefügt.

«Der plötzliche Wechsel wirkt wie ein Schock auf mich und meine Arbeit. Der beinahe sinnliche Reiz der Zerstörungen lässt bald nach. Es ist nicht meine Aufgabe, dieser Vergänglichkeit mehr Bedeutung zu geben, als sie schon in der Literatur, im Drama und im Film erhält. Mir geht es um die Figur, um die Statuarik, die Statik, das Mass, die Balance und um die Einheit.»

Das neue Menschenbild, das Wotruba nun prägt, liegt fern von klassischen Schönheitsidealen. Massig und schwer sind die Figuren, die der Brutalität der Zeit trotzen sollen. Nach 1952 beginnt der Künstler die Kanten der Blockplastiken zu runden, mehr und mehr erinnern seine Figuren nun an gepanzerte Androiden.

IN DIESEM JAHR: Nicolas Schöffer: erste spatiodynamische Skulpturen. Bernard Buffet erhält den «Preis der Pariser Kritiker». Kurt Schwitters und Arshill Gorky gestorben. Lucio Fontana: erste Löcher-Bilder. Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Georges Braque.

Jean Cocteau: «Les parents terribles». De Sica: «Ladri di bicicletta». Laurence Olivier: «Hamlet». Jacques Tati: «Jour de fête».

Literatur-Nobelpreis an T. S. Eliot. Norman Mailer: «The naked and the dead». Thornton Wilder: «Ides of March». Albert Camus: «La peste».

Die Erklärung, wieso meine Figuren so schmal geworden waren, ist mir erst später gekommen, an einem Tag, als ich eine Skulptur zu einer Ausstellung wegtrug. Ich packte sie mit einer Hand, ich verstaute sie im Taxi. Da gab ich mir Rechenschaft, dass sie ja ganz leicht war und dass mich im Grunde die Figurenplastiken in natürlicher Grösse irritierten, denn ein Mensch, der auf der Strasse vorbeigeht, hat kein Gewicht, er ist jedenfalls viel leichter als derselbe Mensch, wenn er tot oder ohnmächtig ist. Er hält sich mit seinen Beinen im Gleichgewicht. Man fühlt sein Gewicht nicht. Das habe ich – ohne daran zu denken – wiedergeben wollen, diese Leichtigkeit, und zwar, indem ich die Körper so schmal machte.
Mit der Zeit habe ich begriffen, was es mit der Bildhauerei auf sich hat. Ich habe neue Dinge begriffen und ich habe alte Dinge auf neue Art angeschaut – wie soll ich es ausdrücken? Haben Sie bemerkt, dass ein Werk, je wahrer es ist, um so mehr «Stil» hat? Das ist zwar seltsam, denn Stil entspricht ja nicht der Wirklichkeit der Erscheinung, und doch: Die Köpfe, die am ehesten dem Kopf von irgend jemandem, den ich auf der Strasse sehe, gleichen, sind jene, die am wenigsten naturalistisch sind: die Skulpturen der Aegypter, Chinesen, der archaischen Griechen und der Sumerer.
Alberto Giacometti



Alberto Giacometti (1901–1966): Der Platz. 1948/49. 63 × 44 × 21 cm. Bronze

1948 DER MENSCH IN DER ISOLATION. Giacomettis fragile, schreitende und stehende, oft lebensgrosse Figuren haben sich aus Kleinstplastiken herausentwickelt, die der Künstler vor und während des Zweiten Weltkrieges geschaffen hat. Ruhelos oder statisch fixiert, im beharrlichen Nebeneinander oder im Aneinandervorbei isoliert, visualisieren die Figuren oder Figurengruppen des Spätwerks existentielle Probleme auf sinnfällige Weise. Diese Entsprechung mit einem dominanten, jedoch schwer artikulierbaren Zeitgefühl hat zur ungewöhnlichen Resonanz, die das Schaffen Giacomettis bis heute hervorruft, wesentlich beigetragen.

Zur Auseinandersetzung mit dem Problem der Stellung mehrerer Figuren im Raum schreibt Carola Giedion-Welcker: «Es ist hier nicht mehr das menschliche Gruppenproblem im Sinne von Rodins *Bürgern von Calais* gestellt, als innerlich verbundenes Ganzes in gemeinsamer Aktion und Emotion, sondern die anonymisierte Bewegung des Stadtmenschen in seiner individuellen Isolation und zugleich in seinem kollektiven Zusammenspiel; eine mysteriöse Alltäglichkeit. Die Beziehung amorpher Körperformen im Raum, womit Giacometti begann, wird umgesetzt in ein Bewegungsspiel menschlicher Figuren, die als Materie nur noch gerüsthaft bestehen. Alles ist bewegungsgespannt und raumerfüllt. Die menschliche Gestalt taucht entmaterialisiert nur noch wie ein Zeichen in diesem Raume auf. Diese Plastik verträgt keine haptische Annäherung, sie verlöre dadurch ihre charakteristische raumzeitliche Spannkraft. Bewusst enthebt Giacometti häufig seine Figuren, gerade durch die Zwischenschaltung eines Sockels, einer intimen Annäherung und versetzt sie in eine irreale Raum- und Geisteszone. Ihre Gegenwart erscheint in traumhafte Erinnerung versunken, und sie besitzen eine ihnen eigene psychische Dichte.»



Francis Bacon (* 1909): Ausschnitt aus «Three studies of the human head». 1953. 61 x 51 cm. Oel. Italien, Privatsammlung

Kunst ist für mich mehr eine Methode, Gefühlsräume aufzutun, als Gegenstände abzubilden.
Ich möchte, dass meine Bilder aussehen, als ob sich ein menschliches Wesen wie eine Schnecke zwischen ihnen hindurchgeschoben und dabei eine Spur von menschlicher Gegenwart und von Erinnerungen an vergangene Ereignisse zurückgelassen hätte, wie eben auch eine Schnecke ihre Schleimspuren hinterlässt. Ich glaube, das ganze Verfahren dieser besonderen verwischenden Formgebung hängt von der Ausführung des Details ab, wie die Formen neu aufgebaut oder leicht aus dem Brennpunkt gerückt werden, damit auch ihre Erinnerungsspuren erkennbar sind. *Francis Bacon*

1948 DER MENSCH VOR DEM NICHTS. Mit einer Serie von schreienden, verzerrten, in Glaskästen eingeschlossenen Menschen findet Francis Bacon 1948/49 jene Themen und Ausdrucksformen die ihn weltweit bekannt machen.

Bacon ist Autodidakt; er hat bis 1945 nur wenig gemalt. Erst 1949 fand die erste Ausstellung seiner Werke statt. Seine Bilder stützen sich meist auf übernommene Bildvorlagen, Reproduktionen oder Zeitungsphotos. Er bedient sich jedoch nicht nur der photographischen Informationen, sondern zitiert auch die Technik der Photographie, ihre Kunstgriffe und Mängel. Photo-Effekte, wie sie beim Verfolgen eines bewegten Gegenstandes, bei zu langer Belichtung oder Doppelbelichtung entstehen können, beeinflussen Bacons Malweise. Seine Bilder nehmen somit gewisse Arbeitsprinzipien der Pop Art und des Photo-Realismus vorweg.



Karel Appel (* 1921): Fragende Kinder. 1949. Holz bemalt. Amsterdam, Stedelijk Museum

Nach dem Kriege fragte ich mich, wie wohl die Antwort der Kunst auf all diese Gewalt, auf all diese Aenderungen in den menschlichen Beziehungen sein werde. Die bekannten Künstler haben noch kaum geantwortet. Ich wollte mich schon abwenden, als ich eine Gruppe junger Leute entdeckte, die etwas zu sagen hatten und die es in einer neuen Weise sagten, heftig, vielleicht auch etwas pessimistisch. Mit Feuer und Entschlossenheit suchten sie eine neue Sprache. — *W. Sandberg*

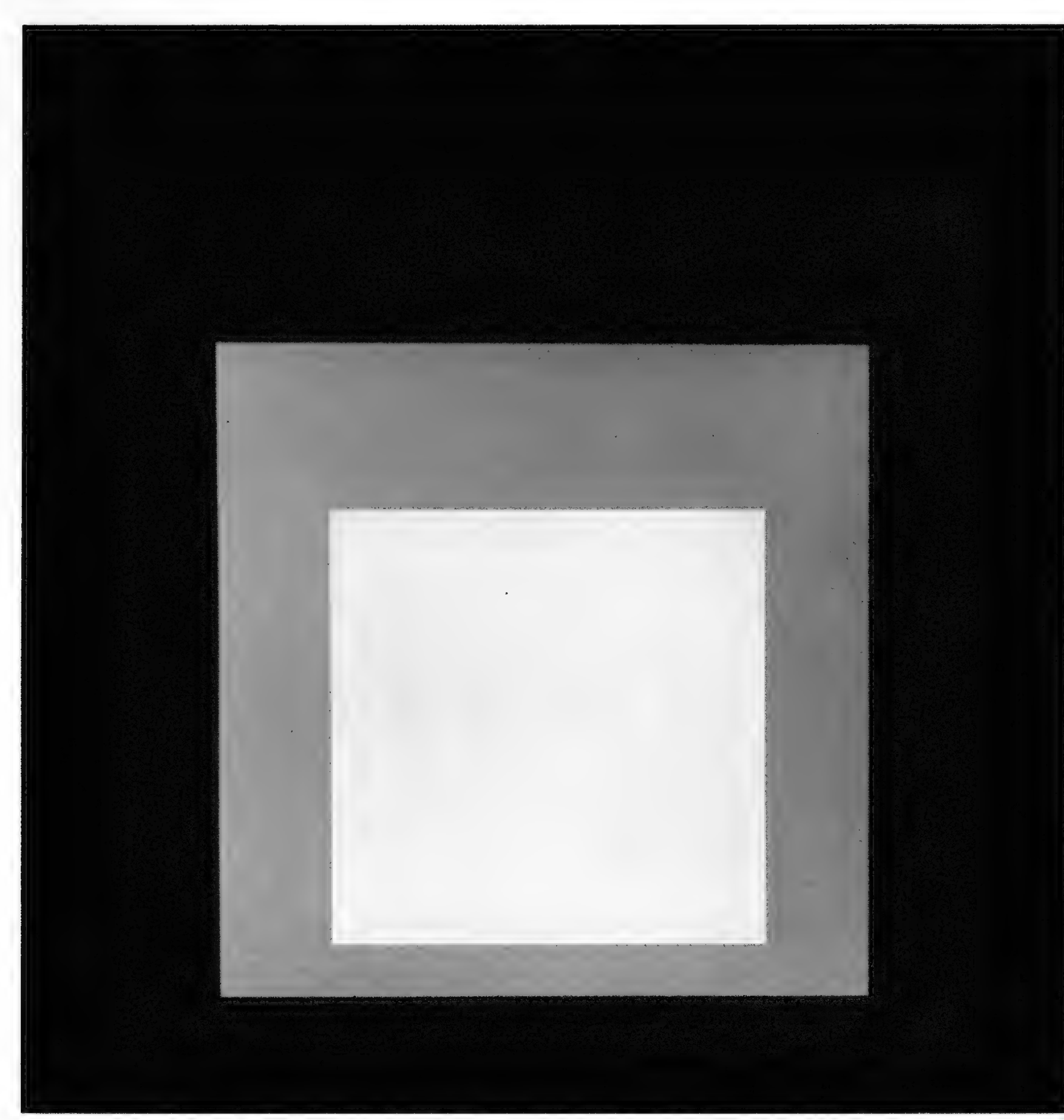
1948 COBRA. Radikal brechen die Künstler der Cobra-Gruppe mit der Tradition der «belle peinture».

Cobra wurde im November 1948 auf Anregung des belgischen Dichters Christian Dotremont gegründet. Er versammelte mit Hilfe des holländischen Malers Constant nach der «Conférence du Centre International de Documentation sur l'Avant-Garde» eine Anzahl dänischer, belgischer und holländischer Künstler in einer Art Werkgemeinschaft, die er nach dem Namen der drei Hauptstädte *Co*penhagen, *Br*üssel, *A*msterdam *Cobra* nannte. Diese Gruppe hat im Laufe der fünfziger Jahre eine so einheitliche Formensprache gefunden, dass es dem Nicht-Spezialisten schwerfällt, den Urheber einzelner Werke mit Bestimmtheit zu nennen.

Zur Zeit der Gründung waren die Künstler nicht durch formale Entsprechungen miteinander verbunden, sondern durch eine einheitliche geistige Gestimmtheit, durch den Willen, mit ihren Werken den «erstickenden Konformismus zu negieren» sowie durch dieselbe Einstellung den Problemen des Lebens gegenüber.

Cobra hatte enge Beziehungen zu den *Art informel*-Künstlern, bemühte sich jedoch stets, nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Pariser Kunstszene zu gelangen. Cobra leitet jene Dezentralisierung des vorher gänzlich auf Paris ausgerichteten europäischen Kunstbetriebes ein, die seit den sechziger Jahren zur Selbstverständlichkeit geworden ist.

Zu den dominanten Persönlichkeiten der Cobra-Gruppe gehören Asger Jorn, Karel Appel und Corneille. Unter ihnen hat sich Appel als der Vielseitigste und Flexibelste erwiesen.



Ueber mein* Homage to the Square *(Huldigung an das Quadrat).
Betrachtet man mehrere dieser Bilder nacheinander, so wird klar ersichtlich, dass jedes Bild eine Instrumentierung für sich darstellt.
Dies bedeutet, dass sie alle verschiedene Farbabstufungen und damit sozusagen jeweils ein besonderes Klima besitzen.
Wahl und Anordnung der Farben bezwecken eine Wechselwirkung – sie beeinflussen und verändern sich gegenseitig.
So unterscheiden sich Charakter und Gefühl von Bild zu Bild ohne irgendeine zusätzliche «Handschrift» oder einen sogenannten Oberflächenreiz. Obwohl die zugrunde liegende symmetrische und quasi-konzentrische Anordnung der Quadrate auf allen Bildern gleich bleibt – in Proportion und Stellung – gruppieren oder trennen sich diese selben Vierecke, sie verbinden sich und grenzen sich gegenseitig ab auf die verschiedenste Weise.
Dementsprechend bewegen sie sich vorwärts und rückwärts, nach innen und aussen, steigen und sinken und verkleinern sich. Das alles zeugt für die Rolle der Farbautonomie als Mittel zur plastischen Organisierung.
Josef Albers

Josef Albers (* 1888): Homage to the Square. Aus der 1972 erschienenen Mappe «Formulation: Articulation», die das Schaffen von Albers zusammenfassend vorstellt

1949

INTERACTION OF COLOR. Josef Albers beginnt 1949 seine Werkreihe «Huldigung an das Quadrat», an der er noch heute weiterarbeitet. In der Zwischenkriegszeit war er durch seine Arbeit am Bauhaus bekannt geworden. Im Jahre 1933 emigrierte Albers nach den USA, wo er seither als Künstler und Kunstpädagoge einen grossen Einfluss auf die amerikanische Zeitkunst ausübt. Zu seinen prominentesten Schülern gehörte Robert Rauschenberg, der über seine Lehrzeit folgendes schreibt: «Ich lerne noch immer, was er mich lehrte, denn was er lehrte, umfasst die ganze visuelle Welt... Ich halte Albers für den bedeutendsten Lehrer, den ich je hatte, aber ich bin sicher, er hielt mich für einen seiner unbegabtesten Schüler...»

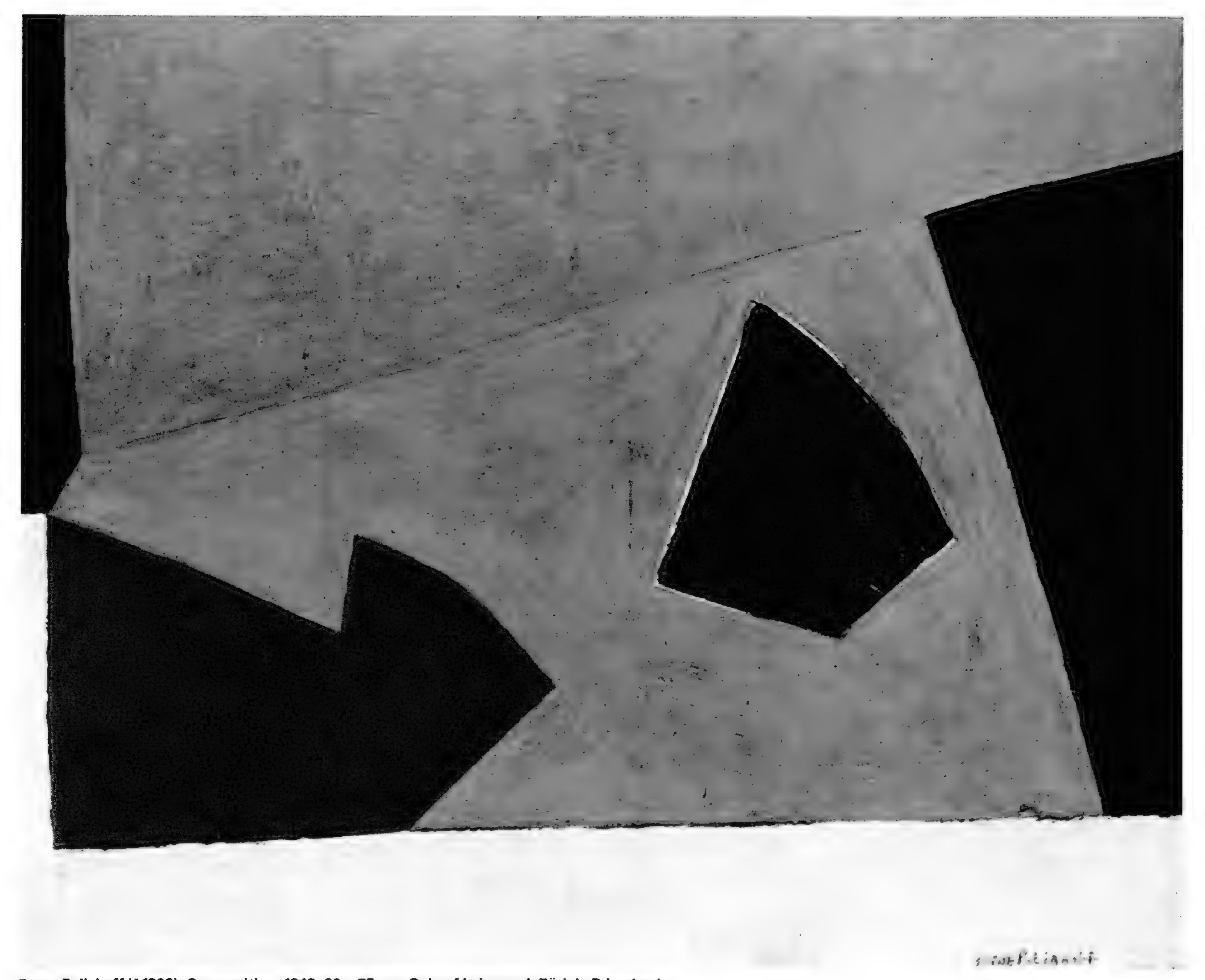
Albers' Auseinandersetzung mit der Farbe als relativstem Mittel der Kunst nimmt wesentliche Fragestellungen der Op-Art vorweg.

Seine frei im Raum schwebenden Quadrate demonstrieren jene schwerelose Passivität, die in den fünfziger Jahren für die Kunst der «post painterly abstraction» charakteristisch sein wird.

IN DIESEM JAHR: Jean Dubuffet erneut in der Sahara. Jean Fautrier gibt die Malerei auf (Neuanfang 1954). Raymond Hains und J. Mahé de la Villeglé beginnen auf den Pariser Mauern Plakatreste zu entfernen und zu sammeln. Yves Klein: erste monochrome Bilder.

Carol Reed: «Der dritte Mann» mit Orson Welles.

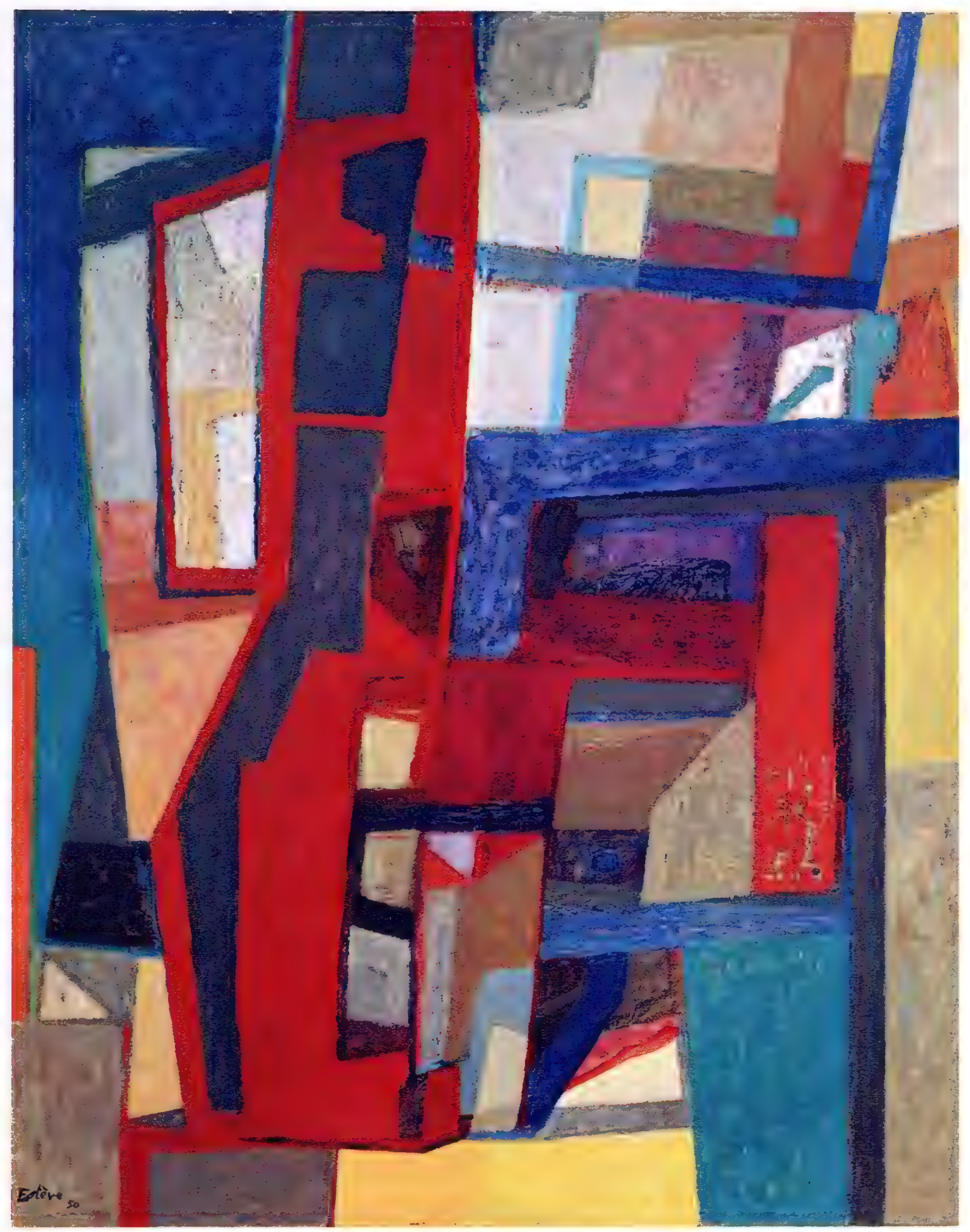
Literatur-Nobelpreis an William Faulkner. Bertolt Brecht: «Kalendergeschichten». Ernst Jünger: «Strahlungen» und «Heliopolis». George Orwell: «1984». Henry Miller: «Sexus». Arthur Miller: «Death of a Salesman».



Serge Poliakoff (* 1906): Composition. 1949. 60 × 75 cm. Oel auf Leinwand. Zürich, Privatbesitz

1949 LA NOUVELLE ÉCOLE DE PARIS I. Die ungeschlachte Spontaneität der «Lyrischen Abstrakten» führte zur Profilierung einer gemässigteren Richtung, die vom Kubismus her kam, zu einer Transfiguration der Natur durch Abstraktion neigte und sich als Erbe der französischen Tradition verstand. Im Gegensatz zur Kunst eines Wols, Dubuffet, Mathieu, Soulages, Hartung u.a., die von Michel Tapié als «l'art autre» bezeichnet worden ist, werden von Bazaine, Manessier, Bissière, Poliakoff, Estève, Lapicque, Ubac oder Viera da Silva die tradierten Prinzipien der Malerei nicht radikal aufgehoben.

Serge Poliakoff hatte Russland 1918 verlassen und kam über Konstantinopel, Sofia, Belgrad, Wien und Berlin nach Paris. Dort begann er zu malen. Seinen Lebensunterhalt verdiente er als Gitarrist. Schon gegen Ende der dreissiger Jahre begann er abstrakt zu malen. 1948/49 kristallisierten sich die für das Spätwerk typischen Ausdrucksformen heraus: die in unregelmässige Felder unterteilten Kompositionen sind von geheimnisvollen, dumpfen und zugleich zarten Tönen erfüllt, die der Künstler einer asketisch beschränkten Farbskala entnahm.



Maurice Estève (* 1904): L'homme à la cheminée. 1950. 100 × 81 cm. Zürich, Privatsammlung

1950 LA NOUVELLE ÉCOLE DE PARIS II. Ums Jahr 1950 begann die nichtfigurative Kunst offizielle Anerkennung zu finden. Die Zahl der ungegenständlich malenden Künstler hatte sich seit 1945 vervielfacht. Und die abstrakte Kunst besass nun sogar ein eigenes Sprachrohr: *L'art d'aujourd'hui*.

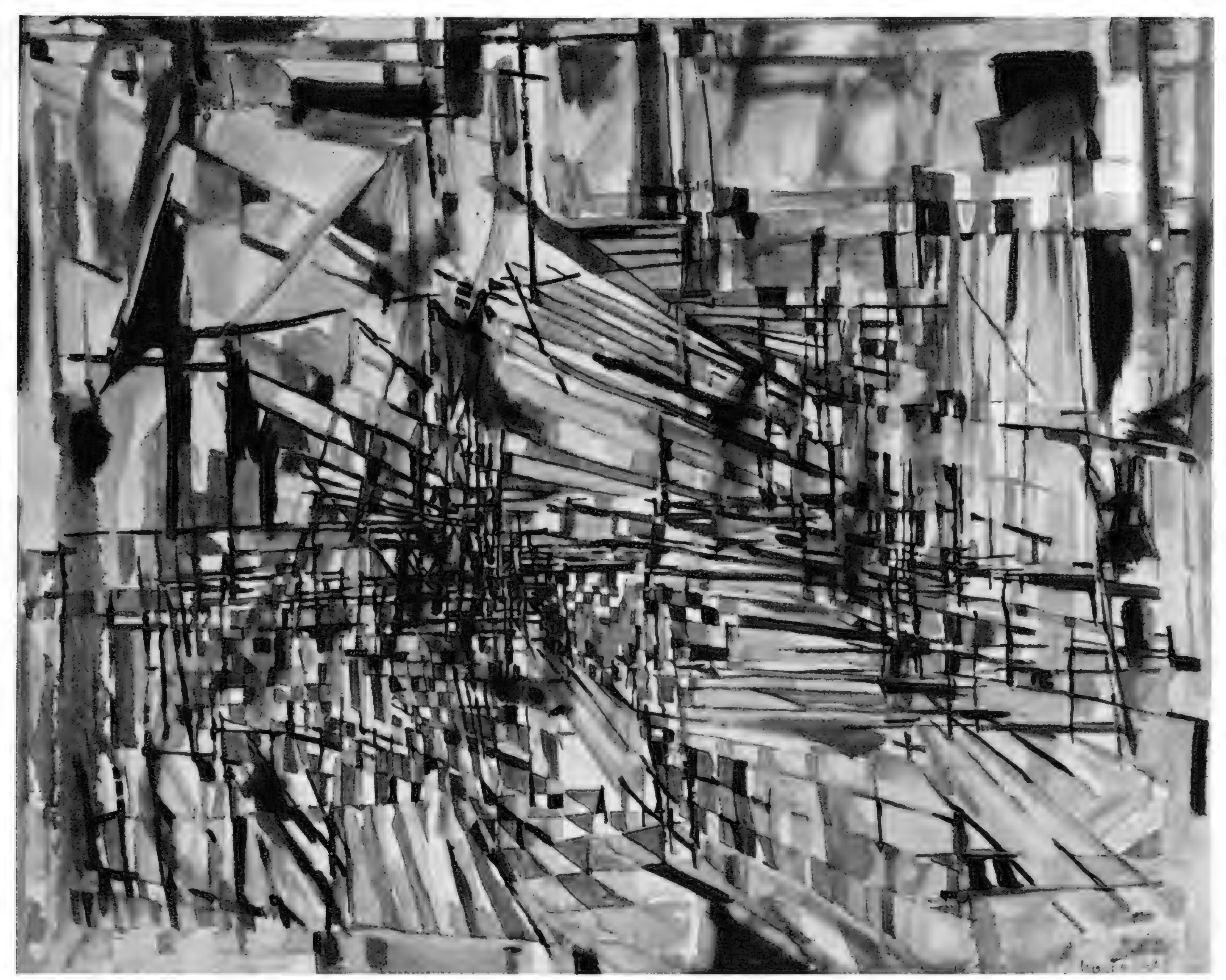
Die abstrakten Gitterkompositionen Estèves haben sich kontinuierlich aus dem gegenständlichen Schaffen des Künstlers entwickelt. Die folgenden Worte Michel Seuphors charakterisieren den Geist, aus dem die Arbeiten von Maurice Estève entstehen: «In unserm Jahrhundert, in dem die Zeit so schnell dahineilt und die Welt zu schrumpfen scheint, gibt es bei den Pariser Malern so etwas wie Intimität. Ich verstehe das Wort im weitesten Sinn, um damit eine Kunst zu bezeichnen, die mit leiser Stimme spricht, aber viel zu sagen hat.»

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza Consiglio dei Ministri* an Henri Matisse. Peggy Guggenheim zeigt in Venedig Werke von Jackson Pollock. Franz Kline: gestische Bilder mit Balkenformen. Germaine Richier vollendet ihre Christusfigur für die Kirche von Assy, die grosses Aufsehen erregt. Serge Poliakoff, Max Bill und Richard Mortensen erhalten den Prix Kandinsky. Erste Giacometti-Einzelausstellung nach Kriegsende (Kunsthalle Basel). Henri Matisse schmückt die Kapelle von Vence aus.

Jean Cocteau: «Orphé». Kurosawa: «Rashomon».

Literatur-Nobelpreis an Bertrand Russel. T.S. Eliot: «The cocktail-party». Ernest Hemingway: «Across the River and Into the Trees». Eugène Ionesco: «La cantatrice chauve». Jean Giraudoux: «La Folle de Chaillot».

Wenn ich male, denke ich eigentlich nur an das Malen. Wie soll ich das erklären? Was mich umgibt, male ich, verstehen Sie? Das ist es. Für viele Maler ist die visuelle Welt nebensächlich. Für mich ist sie sehr wichtig: sie ist das Vokabular. Dann gibt es auch den Rhythmus, das Schlagen unseres Herzens, auch das ist wichtig... Meine Malerei ist genau das Gegenteil von Vermeer. Er war sicher. Er musste eine ganz andere Natur gehabt haben als ich. In meinen Bildern sieht man diese Unsicherheit, dieses schreckliche Labyrinth. Dieses Labyrinth ist mein Himmel, vielleicht findet man mitten in diesem Labyrinth ein ganz kleines Stück Gewissheit. Vielleicht suche ich das. *Vieira da Silva*



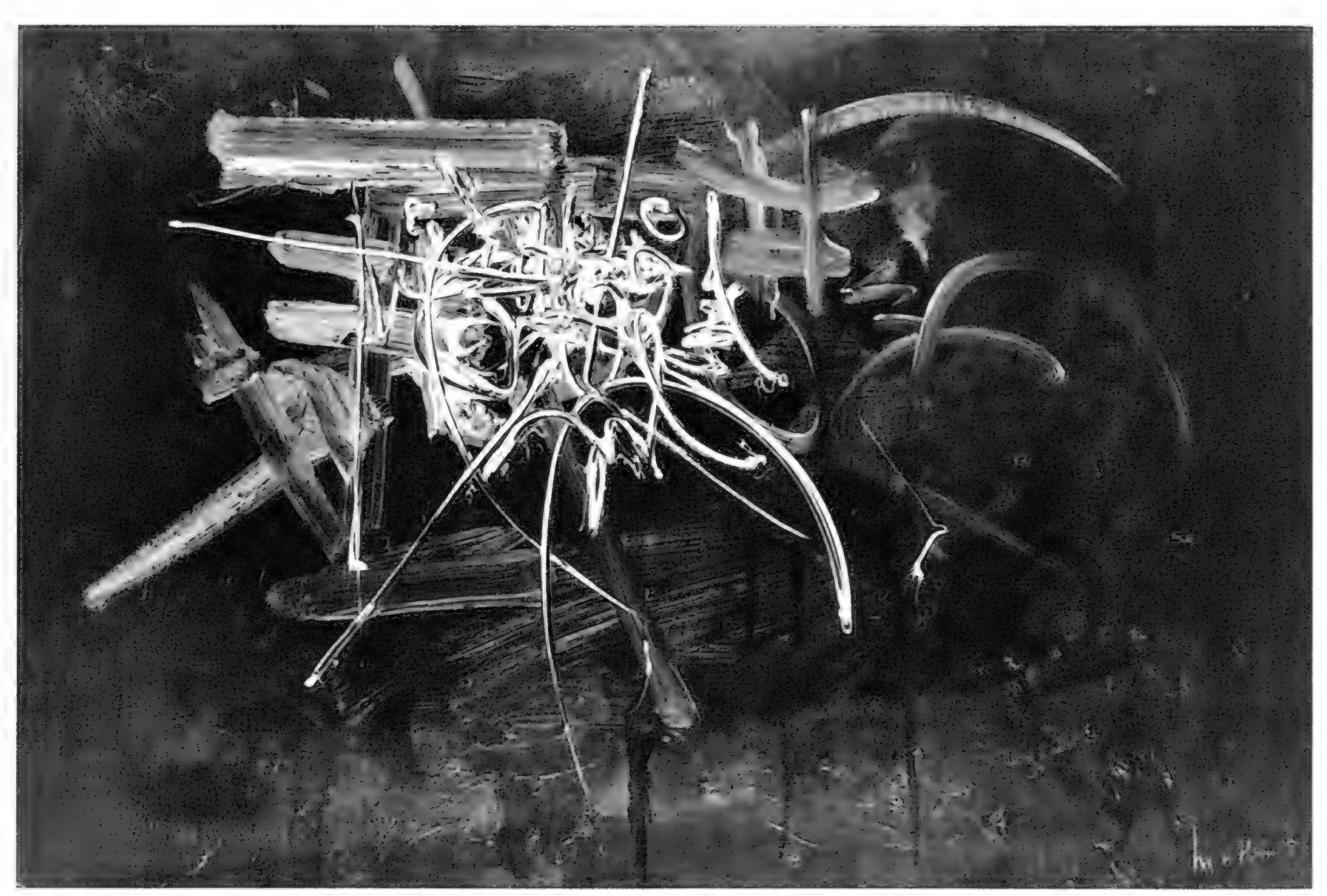
Maria Helena Vieira da Silva (* 1908): Komposition. 1950. 60 × 73 cm. Oel auf Leinwand. Zürich, Kunsthaus

1950 ABSTRAKTER NATURALISMUS. Als *abstrakten Naturalismus* oder *abstrakte Landschaftsmalerei* bezeichnet der französische Kritiker Michel Ragon jene Werke von Vieira da Silva, die zwar der ungegenständlichen Malerei zugezählt werden können, die sich aber zugleich als Innen- oder Aussenräume mit betonten Perspektiven erkennen lassen. Diese licht schillernden Farbgeflechte fügen sich zu schwerelosen, oft unwirklich anmutenden, dreidimensionalen Systemen voller Poesie; als Inspirationsquelle wird die Architektur von Bahnhöfen und Bibliotheken angeführt.

Georges Mathieu war befreundet mit Wols und organisierte die ersten Ausstellungen der neuen Malergruppe in Paris. Schon 1948 stellte er die erste lockere Verbindung zur amerikanischen Gruppe her. In seinen zahlreichen Artikeln und Büchern erarbeitete er die Theorie der neuen Malerei, der er die Bezeichnung abstraction lyrique *gegeben hatte. Als Maler stand er anfänglich ganz bewusst im Schatten von Wols, vor dessen Bildern von 1947 er in der Ausstellung Drouins seinen heilsamen Schock erfahren hatte. Sehr bald begann er seine eigene* écriture *auszubilden – eine von ostasiatischen Vorbildern angeregte Form der Action painting, die mit ballettösem Schwung kapriziöse Arabesken auf die weisse Fläche zeichnet...*

Es sind drei zyklische Motivkreise, die Mathieu den Inhalt liefern: – das Spiel, das Fest, die kultische Feier. In dieser Trilogie – jeu, fête, sacre – bewegt sich seine poetische Vorstellung. Das Spiel, das ist das Absichtslose, aber auch Wagnis und Risiko. Das Fest, das ist die künstlich-künstlerische Exaltation des Lebens. Die kultische Feier, das ist Zeremoniell und Beschwörung der Masslosigkeit des Universums und der Grenzenlosigkeit der Erinnerung...

Werner Haftmann



Georges Mathieu (* 1922): Peinture. 1951. 85 x 124 cm. Oel auf Holz. Zürich, Kunsthaus

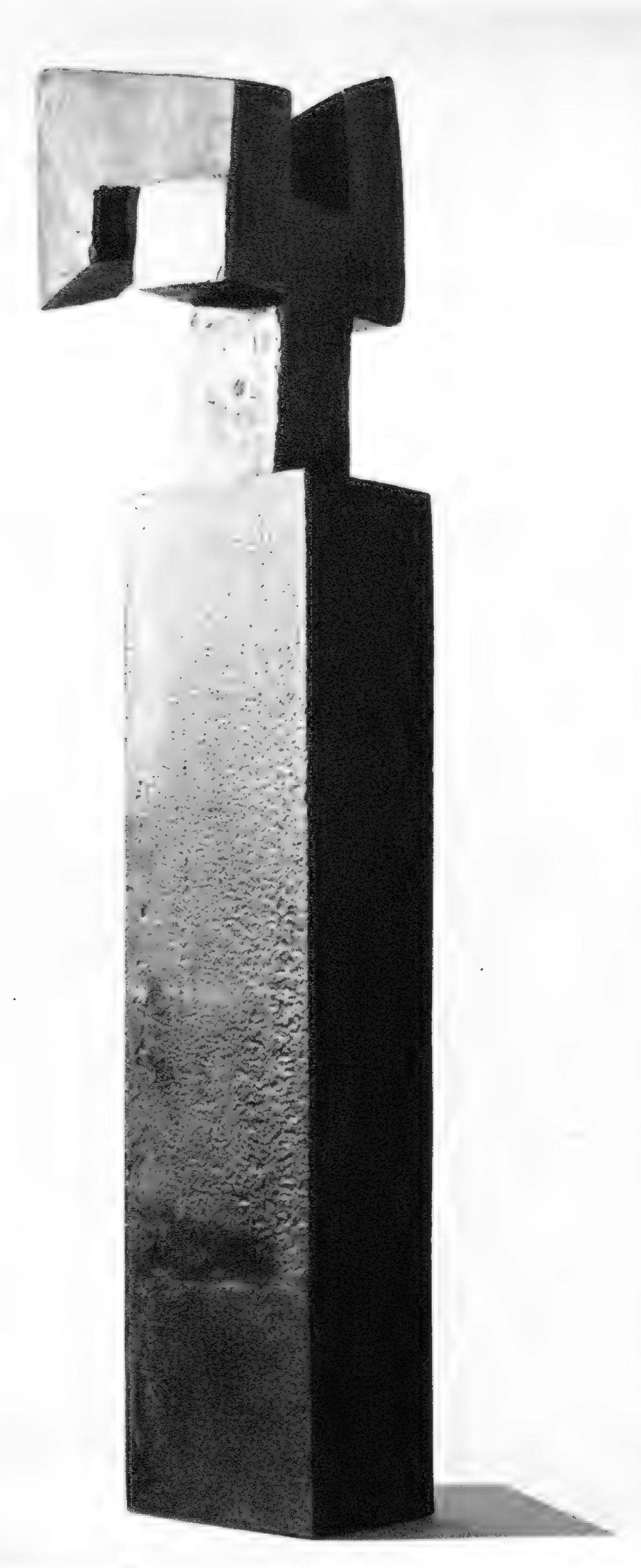
1951 TACHISMUS. Georges Mathieu, der seine Bilder häufig in der Oeffentlichkeit malte, mit Vorliebe vor Film- und Fernsehleuten posierte und mit grösstem Aufwand ein Exzentriker-Dasein führt, galt lange Zeit als Inbegriff des «modernen Künstlers». Wie die amerikanischen «action painters» beginnt auch Mathieu zu malen, ohne eine Vorstellung davon zu haben, wie das Werk schliesslich aussehen soll. Die Werke entstehen rasch, sind spontaner Ausdruck der momentanen Gemütsverfassung. Trotz der enormen Entstehungsgeschwindigkeit wirken sie konzentriert, oft elegant.

Für die unterbewusste, intellektbefreite Malweise eines Wols, Mathieu, Appel oder Jorn hat sich, nachdem sie um 1950 als *Abstraction lyrique* oder *Art informel* bezeichnet worden ist, der Begriff *Tachismus* durchgesetzt, der vom französischen Kritiker Charles Estienne geprägt worden ist.

IN DIESEM JAHR: Michel Tapié und Georges Mathieu richten die Ausstellung «Véhémences confrontées» ein, die neben Wols, Hartung, Mathieu und Riopelle erstmals amerikanische Avantgardisten zeigt. Das Psychogramm-Buch «Mouvements» von Henri Michaux erscheint. Wols gestorben. Michel Ragon stellt die Gruppe «Cobra» vor.

«A Streetcar Named Desire», Film von Elia Kazan nach Tennessee Williams. Elia Kazan: «Viva Zapata».

J.-P. Sartre: «Le diable et le bon dieu». Albert Camus: «L'homme révolté». Eugène Ionesco: «Les chaises».



Eduardo Chillida (* 1924): Ilarik. 1951. 73 cm hoch. Basel, Privatbesitz

Eduardo Chillida führt die skulpturale Tradition unserer Epoche mit neuen, entschiedenen Ausdrucksmitteln und Akzenten weiter. Eine demonstrative Verbundenheit mit unserer von Industrie und Wirtschaft geprägten Zeitstunde ist zwar ebensowenig aus seiner geistigen Haltung wie aus seinen Gestaltungsmethoden abzulesen. Präfabriziertes Material wird weder direkt verwendet, einmontiert (Assemblage), noch transformiert beigezogen. Sein Griff geht unmittelbar zur rohen Materie hin, zum Urstoff des Eisens, zum Holz oder zum Granit und Alabaster, um sein «Imago» zu prägen.
Als Nordspanier tritt Chillida ein jahrhundertealtes Erbe des Kunstschmiedens an, um sich neue Ziele zu stecken und um neue künstlerische Methoden zu erfinden. Die Auseinandersetzung mit der Materie bedeutet für ihn zunächst ein intensives Hinabhorchen in ihre spezifischen Eigenheiten, Expressionskräfte und Möglichkeiten. Sie liegt in der einfühlenden und formenden Bändigung ihrer Widerstände und gleichzeitig in der Offenbarung der ihr innewohnenden, eigensten Intensität. Die Spuren der physikalischen Eingriffe und chemischen Verwandlungsprozesse, die der Stoff während seiner Bearbeitung durchmacht, bleiben auch dem vollendeten Werk als Stigmata einer dramatischen Genesis, eines «Passionsweges», erhalten und werden zu künstlerischen Ausdruckswerten legitimiert. Bei aller endgültigen Meisterschaft in der handwerklichen Vollendung scheint der Arbeitsprozess auch im Endresultat noch lebendig. Denn hier geht es nicht um einen technischen Perfektionismus, der das brillante Finale als Fait accompli vorweist.
Carola Giedion-Welcker

1951 EISENPLASTIK «Ilarik» ist die erste Eisenplastik Chillidas. Sie lehnt sich an die geometrischen Grabmäler seiner baskischen Heimat an; Chillida liess sich wie Brancusi von der sepulkralen Folklore seiner Umgebung inspirieren.

Das Schaffen des Künstlers, der sich nach einem vierjährigen Architekturstudium 1947 der Plastik zugewandt hat, entwickelt sich über aggressive, dornige und rechenartige Eisenplastiken zu kompakteren, massigeren, aber nicht weniger spannungsgeladenen Werken in Metall, Holz und Stein.

Die Eisenplastik, als zeitgemässe Ausdrucksform von Gonzales um 1930 begründet, erlebt in den fünfziger Jahren ihre Blütezeit. Neben Chillida entdeckten unter andern der Amerikaner David Smith und die Schweizer Robert Müller und Bernhard Luginbühl das Eisen als den ihnen entsprechenden Werkstoff.

«Es ist immer noch schwierig, ein Werturteil über de Staëls Œuvre abzugeben. Seine Kunst gehört in jene Epoche einer neu auflebenden Abstraktion, die dem Ende des Zweiten Weltkriegs folgte. Douglas Cooper bezeichnete de Staël 1961 als «den bedeutendsten, wahrhaftesten und faszinierendsten jungen Maler, den es während der letzten 25 Jahre in Europa und anderswo gab». Das traf auch einige Jahre lang zu; doch nun kann man Künstler wie de Kooning, Pollock, Francis Bacon, Gorky oder Matta nicht ausser Betracht lassen, da sie ebenso einflussreich waren wie de Staël. Es mag sogar sein, dass sich in der Kunst der letzteren Künstler ein zeitgenössisches, soziales oder psychologisches Bewusstsein mitteilt, das den gefälligeren, aber vielleicht oberflächlicheren Formen de Staëls fehlt. Es wird auch in Zukunft schwierig sein, de Staëls Stellung genau festzulegen: Wuchs er über die Abstraktion hinaus oder versagte er? Herbert Read



Nicolas de Staël (1914–1955): Parc des princes. 1952. Oel. 197 × 97 cm. Paris, Privatbesitz

1952 AUFTAKT ZUR NEUEN FIGURATION. Nicolas de Staël kehrt 1952, nachdem er zehn Jahre erfolgreich nichtfigurativ gemalt hat, zur Figuration zurück. «Das bestimmende Ereignis, nicht absichtlich herbeigeführt, aber fruchtbar, das ihn dazu anspornte, die natürlichen Quellen seiner Wahrnehmungen zu enthüllen, war im Frühjahr 1952 das Schauspiel eines nächtlichen Fussballmatchs im Stadion des «Parc des Princes», das ihm erregende Kombinationen bewegter Formen und unausdenkbare koloristische Akzente vor Augen geführt und ins Herz geprägt hatte. Aus dem visuellen und empfindungsmässigen Schock, den er da empfangen hatte, sind zahlreiche Bilder der «Footballeurs», grosse und kleine, entstanden. Ihnen folgten bald die «Musiciens», Erinnerungen an ein Konzert von Sydney Bechet. Es scheint, dass er nach solchem glänzenden Gelingen das Bedürfnis empfunden habe, die Genauigkeit der Rhythmen und der Akkorde seiner ersten «abstrakten» Kompositionen zu kontrollieren, indem er sie prüfte an denjenigen der sichtbaren alltäglichen Realitäten: Blumensträussen, Aepfeln, Flaschen.» (R.V. Gindertael)

De Staël schied im Alter von 41 Jahren freiwillig aus dem Leben.

IN DIESEM JAHR: Die Galerie de France zeigt die von Sidney Janis zusammengestellte Ausstellung «American Vanguard for Paris». Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Raoul Dufy. Michel Tapié: «Un art autre».

Chaplin: «Limelight».

Nobelpreis an François Mauriac. Samuel Beckett: «Warten auf Godot». Friedrich Dürrenmatt: «Die Ehe des Herrn Mississippi». – Ernest Hemingway: «Der alte Mann und das Meer». Henry Miller: «Plexus».



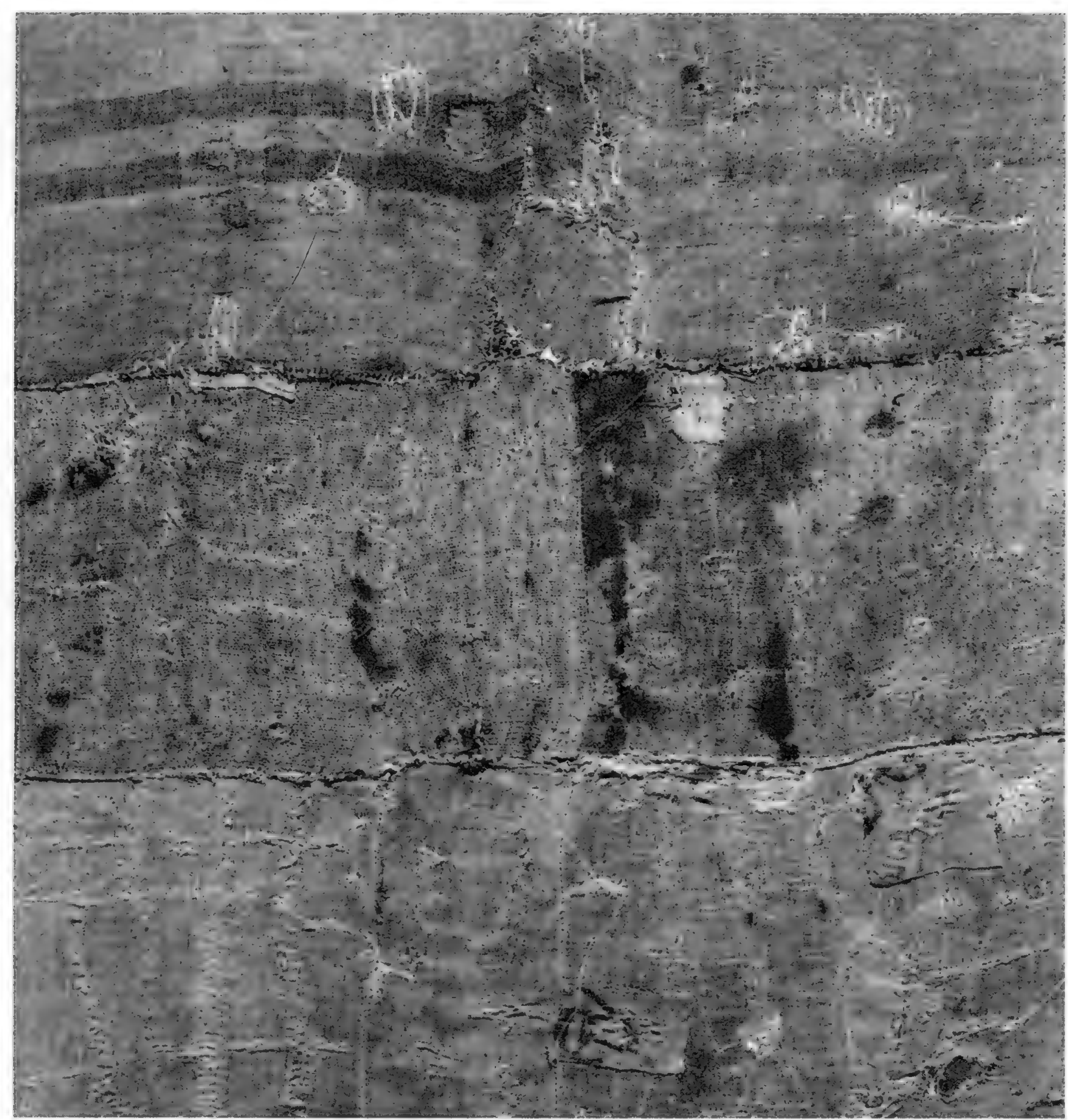
Mark Rothko (* 1903): Rot, Braun, Schwarz und Orange. 1953. 241,5 × 162,5 cm. Oel auf Leinwand

Ich will vorausschicken, was mich an diesen Bildern anzog und zu allerlei Fragen bewegte. Das war einmal die eigentümlich besessene Eindringlichkeit, mit der dieser Maler das Muster seines einmal gefundenen Bildthemas wiederholte: dunkel leuchtende Streifen und Rechtecke auf monochromen, sehr lichthaltigen, diffusen Gründen. Sonderbarerweise lag in dieser ständigen Repetition nichts Dogmatisches oder Fanatisches, wie es gelegentlich bei den Malern des «De Stijl» oder der «Abstraction-Création» anklingt. Dieser Zwang zur Wiederholung ergab eine gelassene, beharrliche, aber eher sanfte Litanei, die wie der Singsang östlicher Mönchsgesänge war, das Drehen der Gebetsmühle oder die immer wiederholten Anrufungen der lauretanischen Litanei. Werner Haftmann

1953 MEDITATIVE ABSTRAKTION. Der als Russe geborene Amerikaner Mark Rothko überwindet 1947 seine surrealistische Phase und beginnt mit der bis zum Lebensende fortgesetzten Reihe der Bilder mit rechteckigen, schwebenden, farbgewordenen Formen. Seit 1953 verzichtet er auf harte Kontraste, setzt fast ausschliesslich im Farbkreis benachbarte Farben nebeneinander.

«Ich male sehr grosse Bilder. Es ist mir klar, dass geschichtlich gesehen das Malen grosser Bilder das Malen von etwas Grandiosem, Pompösem bedeutet. Der Grund, weshalb ich sie male – ich glaube, das gilt auch für andere Maler, die ich kenne –, liegt darin, dass ich sehr vertraut und menschlich sein möchte. Ein kleines Bild malen heisst, sich selbst ausserhalb des Erlebnisses stellen, auf ein Erlebnis wie durch ein Vergrösserungsglas schauen. Malt man aber grössere Bilder, so ist man darin.» Dieses Statement erinnert an das Bemühen von Jackson Pollock, der zwar eine grundsätzlich entgegengesetzte Malerei vertritt, *ins* Bild hineinzugelangen.

Die dominierenden Komponenten in Rothkos Spätwerk – Meditation und Stille – haben sich dem grossen Publikum erst Ende der sechziger Jahre erschlossen. Damit das Sakrale und Absolute dieser Kunst erkannt werden konnte, musste offenbar die antithetische Vorbereitung durch extrem anti-individualistische Strömungen erfolgen.



Alberto Burri (* 1915): Sacco Grande 58. 1958. 200 × 185 cm. Im Besitz des Künstlers

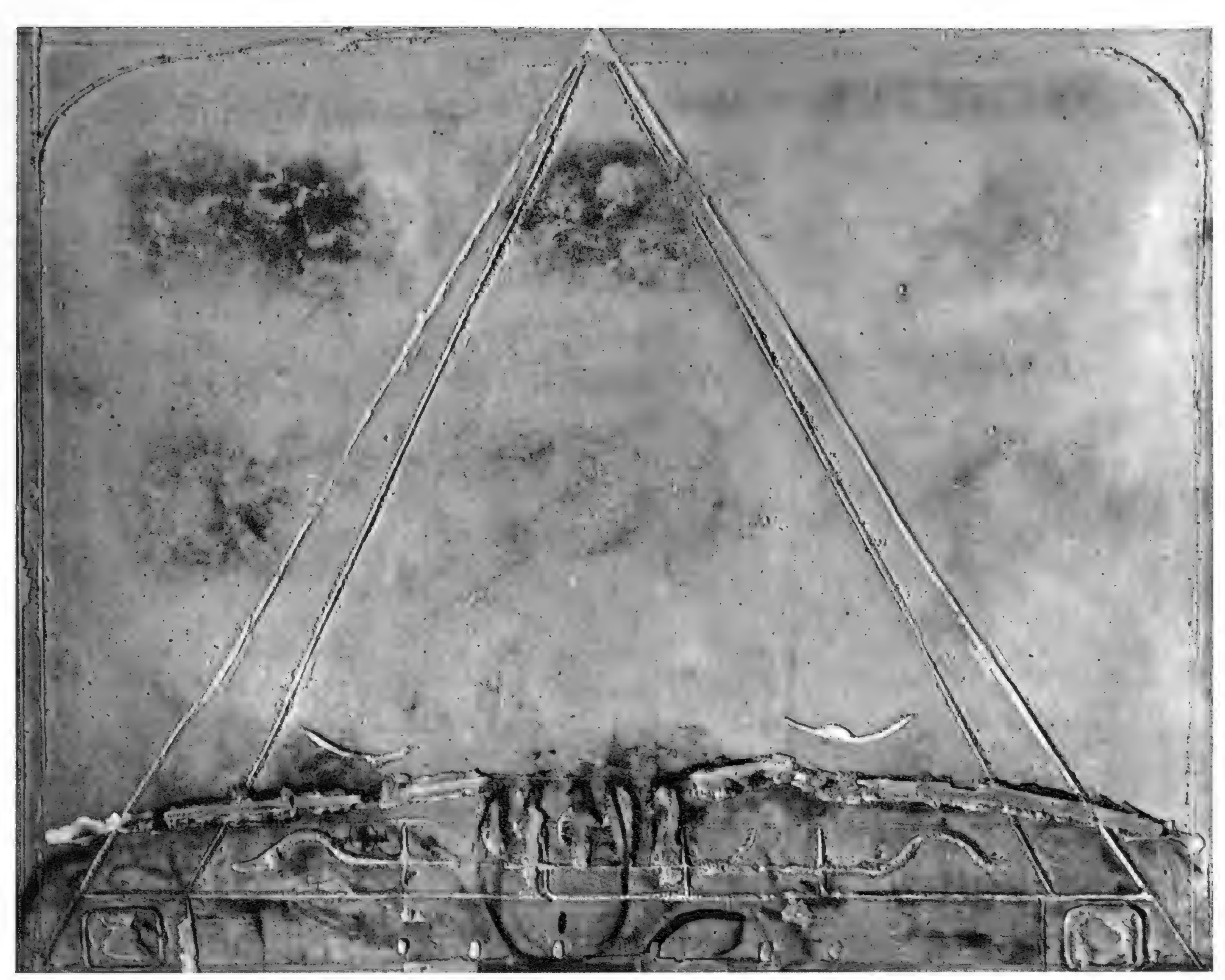
1954 DAS MATERIALBILD I. Seit Kubismus und Dada wurden immer wieder Gegenstände und unverändert übernommene Materialien in Tafelbilder einmontiert. Eine ganz besonders intensive Objektbegeisterung bringen während der sechziger Jahre die Pop Art und der Nouveau Réalisme zum Ausdruck.

Die Wiederentdeckung der Objekt-Collage vollzieht sich in der Nachkriegskunst zögernd, führt aber sogleich zu neuartigen Realisationen. Jean Dubuffet, Alberto Burri, Manolo Millares und einige andere integrieren auf bisher ungesehene Weise natürliche und gefertigte Materialien in ihre Bilder; während es Dubuffet vor allem darum geht, mit «unkünstlerischem» Material zu schaffen, suchen Burri und Millares ganz spezifische Assoziationsträger. So evozieren die aus Fetzen und schmutzigen Sackresten zusammengenähten Bilder des Italieners Burri – die ersten tauchen um 1952 auf – das Bild einer geschundenen, mitgenommenen Welt.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio del Comune die Venezia* an Marino Marini. *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Max Ernst und Jean Arp. Renato Guttusos «Roman Boogie-Woogie» ist eines der meistdiskutierten Werke.

Federico Fellini: «La Strada». Elia Kazan: «On the waterfront». Helmut Käutner: «Die letzte Brücke».

Literatur-Nobelpreis an Ernest Hemingway. Simone de Beauvoir erhält den Prix Goncourt. Françoise Sagan: «Bonjour tristesse».



Antoni Tapies (* 1928): Pyramidal. 1959. 190 × 240 cm. Zürich, Kunsthaus

1954 DAS MATERIALBILD II. Der Spanier Antonio Tapies beginnt 1954 mit seinen «Mauer-Bildern» in Paris Aufsehen zu erregen. 1958 gelingt ihm mit der Ausstellung an der Biennale in Venedig der internationale Durchbruch.

Vor Tapies hatte schon Dubuffet Bilder wie Mauerflächen mit Gips, Zement und Sand «gepflastert». Während diese Werke Dubuffets burlesk-narrativ konzipiert sind und stets Malereien bleiben, selbst wenn sie mit der Maurerkelle ausgeführt sind, wirken jene Tapies' oft so mauerähnlich, als wären sie von Fassaden abgelöst und unverändert in einen Rahmen montiert worden. Alltäglich und magisch zugleich lassen sie sich lesen und vielseitig interpretieren. Es ist ihnen jene Faszinationskraft eigen, die schon Leonardo da Vinci vor alten Gemäuern empfunden hat.

Diese Werkgruppe ist, abgesehen von ihren ästethischen Qualitäten, wegen ihres technischen sowie des meditativ-mystischen Aspekts bedeutsam, stehen diese *ready made*-ähnlichen Werke zwischen dem «art informel» und Prinzipien der «Nouveaux Réalistes» (Hains, Villeglé, Rotella).



Zoltan Kemeny (* 1907): Mouvement s'arrêtant devant l'infini. 1954. 104 x 73 cm. Eisen. Zürich, Sammlung Frau K. Kemeny

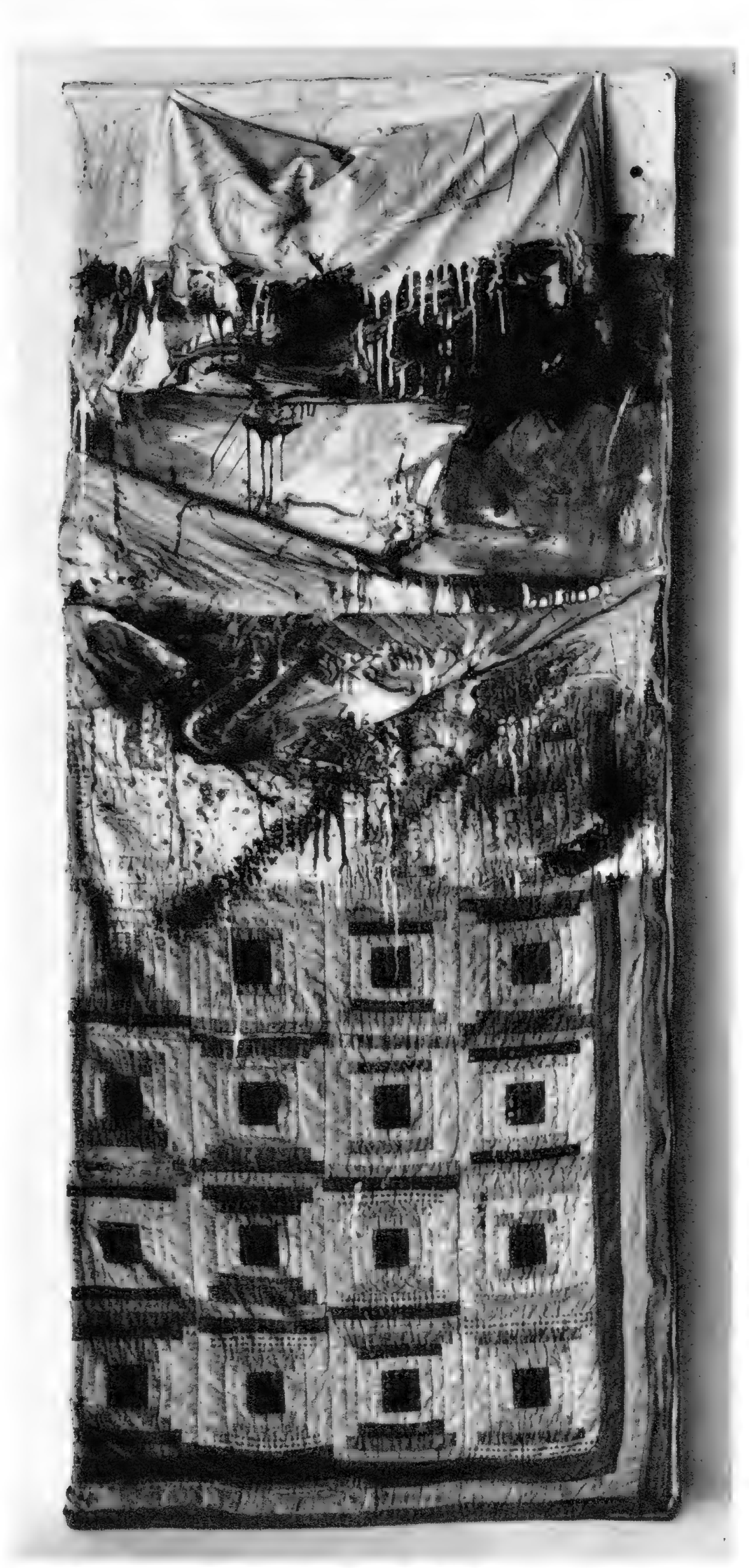
Innerhalb dieser vielschichtigen «Renaissance» des Reliefs, die nach der Pioniergeneration intensiv einsetzt, ist **Zoltan Kemeny** *eine besondere Rolle zugefallen. Bei ihm liegt der Akzent weniger auf der Modulation des Volumens oder auf der Einbeziehung einer bisher statischen Hintergrundfläche in das dynamische Leben der Formen, wie bei seinem transsylvanischen Landsmann Hajdu, als in der Bildung und Strukturierung bewegter Parzellen, die zu einer Welt künstlerisch disziplinierter serieller Formpartikel gegliedert werden. Die optische Verwandlung dieses technischen Formvokabulars, das er aus der industriellen Produktion bezieht oder – von ihr animiert – selbst herstellt und in phantastische, assoziationsreiche Kompositionen ausstrahlen lässt, wird zu seinem wesentlichen künstlerischen Anliegen. Diese Transformation eines zu rationalen Zwecken vorgeprägten Materials von standardisierten Gleichheiten in eine poetische Ausdruckssprache, welche Aussagen über mikro- und makrokosmische Welten suggestiv zu vermitteln vermag, ist die künstlerische Tat Kemenys.*
«A partir des plus petites formes jusqu'aux plus grandes, toutes m'intéressent, de la peau d'un microbe jusqu'aux galaxies» – so lautet das Bekenntnis des Künstlers.

Carola Giedion-Welcker

1954 DAS RELIEFBILD. Der Schweizer gewordene Ungar Zoltan Kemeny hat in Budapest Architektur und Malerei studiert, arbeitet darauf bis 1960 in Paris und Zürich als Modezeichner. 1942 beginnt er wieder zu malen. Seit 1946 entstehen reliefartige Malereien und Collagen, unter Verwendung von Sand, Eisenschlacke, getrockneten Kräutern, Perlen, Kieseln und Lumpen.

1954 realisiert Kemeny die ersten Metallreliefs, diese Werkreihe, die er bis zu seinem Lebensende weiterführt (1965), findet weltweite Beachtung.

Kemeny hat sich nie als Bildhauer bezeichnet, seine Werke empfand er der Malerei näher als der Skulptur. Zur Strukturierung der Oberflächen seiner «Images en relief» und Freiplastiken hat er präfabrizierte und selbstangefertigte Elemente (Nägel, Ringe, Schrauben, Röhren, Ketten, Scheibenteile usw.) in freien Rhythmen nebeneinander montiert.



Robert Rauschenberg (* 1925): Bed. 1955. 188 x 79 cm.
New York, Collection Leo Castelli

Jede Anregung zum Malen ist wertvoll, ganz gleich, woher sie stammt. Es gibt keine unergiebigen Themen. Am stärksten ist die Malerei immer da, wo sie trotz des Aufbaus, der Farben usw.... als Gegenstand oder als Tatsache unvermeidbar erscheint – ganz im Gegensatz zu einem Souvenir oder einem Arrangement. Die Malerei gehört gleichzeitig in die Familie der Kunst und in die des Lebens. Weder die eine noch das andere lassen sich wiedergeben. (Ich versuche, in der Lücke zwischen beiden zu handeln.) Ein Paar Strümpfe eignet sich genauso gut zu einem Bild wie Holz, Nägel, Terpentin, Oel und Leinwand.

Robert Rauschenberg

1955 COMBINE PAINTING. Rauschenbergs Werk steht zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Pop Art. Die Subjektivität und die Dynamik seines Farbauftrages verbindet ihn mit den action painters, die Thematik mit den Pop-Künstlern.

Um 1955 beginnt Rauschenberg, fast gleichzeitig mit seinem Freund Jasper Johns, sich von der *l'art pour l'art*-Aesthetik des abstrakten Expressionismus zu befreien, die Hegemonie des Tafelbildes zu brechen und den Weg zu einer neuen Figuration zu finden. In diesem Jahr entsteht das epochale Werk «Das Bett», aus Decke, Leintuch und Kopfkissen bestehend, in der oberen Hälfte übermalt. Bis 1960 folgen eine Reihe weiterer *Combine paintings:* Objekte aller Art werden mit den Malereien in Beziehung gebracht (eine ausgestopfte Ziege, Autopneus, Gummischläuche, Lautsprecher, Radios, Verkehrssignale). Im Gegensatz zu Jim Dine oder Warhol verwendet Rauschenberg die Konsumobjekte nicht in ihrem Fliessband-Glanz, sondern als Abfallmaterialien; in dieser Hinsicht steht er dem Pionier der *combine painting,* Schwitters, näher als den Pop-Künstlern der sechziger Jahre.

IN DIESEM JAHR: Erste umfassende Kinetik-Ausstellung («Le Mouvement») in der Galerie Denise René, Paris: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely. Eröffnung der Hochschule für Gestaltung, Ulm. De Staël gestorben. Mark Tobey: erste Einzelausstellung in Europa. Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp wird eingeweiht.

Die Taschenbuch-Ausgabe des «Tagebuchs von Anne Frank» übersteigt in wenigen Monaten eine Auflage von 100 000 Exemplaren. Tennessee Williams: «Cat on a Hot Tin Roof». Vladimir Nabokov: «Lolita».



Richard Hamilton (* 1922): Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? 1956. 26 × 25 cm. Collage. California, Edwin Janss jr.

1956 POP ART I. Pop Art hat zwei Geburtsorte: London und New York. 1954/55 artikulierte sich an verschiedenen Londoner Colleges der Ruf nach einer anti-elitären Kunst, nach einer populären Sprache in der Malerei, im Film und in der Musik.

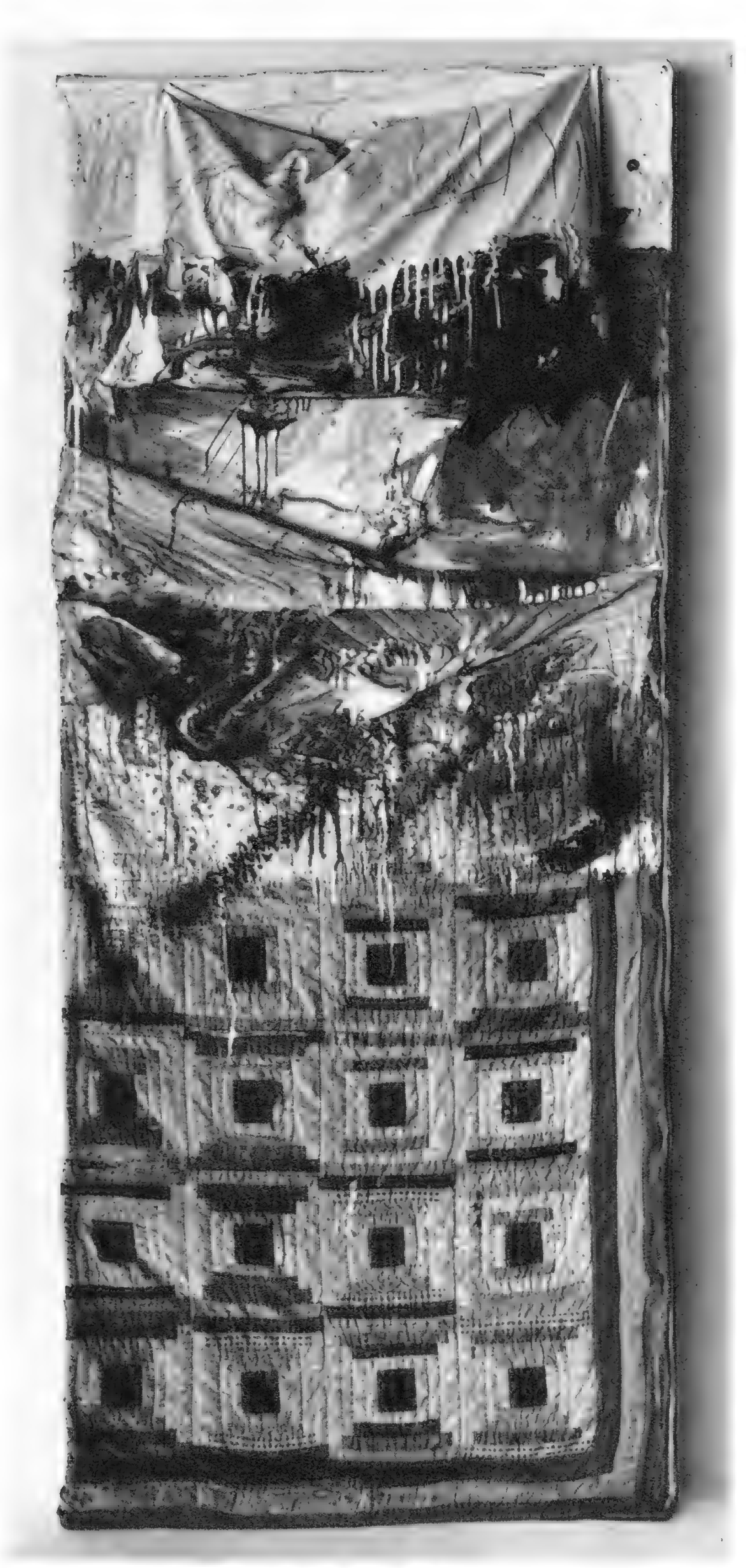
Im *Institute of Contemporary Art* bildete sich die I.G. (Independent Group), der neben Richard Hamilton unter anderen auch Eduardo Paolozzi angehörte. Das Hauptgesprächsthema dieser Gruppe war die Massenkultur, die Sprache der Kommunikationsmedien.

Das Initialwerk «Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?» wurde erstmals an der Ausstellung «This is tomorrow» in London gezeigt. Selbst wenn der Begriff Pop Art nicht von diesem Werk geprägt worden wäre, bliebe es Leitfossil, sowohl was das Thema (Alltag, Konsum) als auch die Ausführung anbelangt (ohne subjektive handwerkliche Prägung, anti-illusionistisch, leicht lesbar, witzig, sexy). Hamilton zitiert auch in den folgenden Jahren immer wieder die Bildsprache der Werbung, daneben aber auch die Werke seiner Künstlerkollegen.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Jacques Villon und Lynn Chadwick. Jackson Pollock gestorben.

Friedrich Dürrenmatt: «Besuch der alten Dame». Eugène Ionesco: «Die Stühle». John Osborne: «Blick zurück im Zorn».

Roger Vadim: «Et Dieu créa la Femme» mit Brigitte Bardot. Roman Polansky: «Zwei Männer und der Schrank».



Robert Rauschenberg (* 1925): Bed. 1955. 188 × 79 cm.
New York, Collection Leo Castelli

Jede Anregung zum Malen ist wertvoll, ganz gleich, woher sie stammt. Es gibt keine unergiebigen Themen. Am stärksten ist die Malerei immer da, wo sie trotz des Aufbaus, der Farben usw.... als Gegenstand oder als Tatsache unvermeidbar erscheint – ganz im Gegensatz zu einem Souvenir oder einem Arrangement. Die Malerei gehört gleichzeitig in die Familie der Kunst und in die des Lebens. Weder die eine noch das andere lassen sich wiedergeben. (Ich versuche, in der Lücke zwischen beiden zu handeln.) Ein Paar Strümpfe eignet sich genauso gut zu einem Bild wie Holz, Nägel, Terpentin, Oel und Leinwand.
Robert Rauschenberg

1955 COMBINE PAINTING. Rauschenbergs Werk steht zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Pop Art. Die Subjektivität und die Dynamik seines Farbauftrages verbindet ihn mit den action painters, die Thematik mit den Pop-Künstlern.

Um 1955 beginnt Rauschenberg, fast gleichzeitig mit seinem Freund Jasper Johns, sich von der *l'art pour l'art*-Aesthetik des abstrakten Expressionismus zu befreien, die Hegemonie des Tafelbildes zu brechen und den Weg zu einer neuen Figuration zu finden. In diesem Jahr entsteht das epochale Werk «Das Bett», aus Decke, Leintuch und Kopfkissen bestehend, in der oberen Hälfte übermalt. Bis 1960 folgen eine Reihe weiterer *Combine paintings:* Objekte aller Art werden mit den Malereien in Beziehung gebracht (eine ausgestopfte Ziege, Autopneus, Gummischläuche, Lautsprecher, Radios, Verkehrssignale). Im Gegensatz zu Jim Dine oder Warhol verwendet Rauschenberg die Konsumobjekte nicht in ihrem Fliessband-Glanz, sondern als Abfallmaterialien; in dieser Hinsicht steht er dem Pionier der *combine painting,* Schwitters, näher als den Pop-Künstlern der sechziger Jahre.

IN DIESEM JAHR: Erste umfassende Kinetik-Ausstellung («Le Mouvement») in der Galerie Denise René, Paris: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely. Eröffnung der Hochschule für Gestaltung, Ulm. De Staël gestorben. Mark Tobey: erste Einzelausstellung in Europa. Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp wird eingeweiht.

Die Taschenbuch-Ausgabe des «Tagebuchs von Anne Frank» übersteigt in wenigen Monaten eine Auflage von 100 000 Exemplaren. Tennessee Williams: «Cat on a Hot Tin Roof». Vladimir Nabokov: «Lolita».



«Die Zukunft wird zwangsläufig den Inhaltsbereich unserer gegenwärtigen visuellen Erfahrung ausweiten. Was wir brauchen, ist nicht eine Definition unseres Bilderschatzes und seiner Bedeutungen, sondern die Entwicklung unseres Sehvermögens, damit wir den ununterbrochenen Zuwachs an visuellem Material aufnehmen und verarbeiten können.» ***Richard Hamilton***

Jasper Johns (*1930): Flagge auf orangefarbenem Feld. 1957. 167 × 124 cm. Enkaustik auf Leinwand. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Ludwig

1957 POP ART II. Jaspar Johns – von Pierre Réstany «Metaphysiker des Gemeinplatzes» genannt – gehört mit Rauschenberg zu den Ueberwindern des Abstrakten Expressionismus. 1954 malte er seine erste «Flagge», 1955 die erste Zielscheibe. Er verwendet prinzipiell vertraute, jedermann bekannte Themen. «Indem ich die amerikanische Flagge benutze», schreibt Johns, «habe ich viel gespart, denn ich brauchte sie nicht zu entwerfen. Ich habe dann ähnliche Dinge verwendet, z. B. die Zielscheiben – Dinge, die man schon kennt. Das gab mir die Freiheit, auf andern Gebieten zu arbeiten.» Diese anti-erfinderische Haltung wird sich in der Kunst der sechziger Jahre als dominant erweisen. «All is pretty», meint Andy Warhol. Oder Joseph Beuys: «Aesthetik ist eine Begleiterscheinung jeder menschlichen Tätigkeit.»

Die elementare Farb- und Formgebung von Jaspar Johns' Arbeiten weist bereits weiter zur Hard Edge-Malerei, andererseits ist die Subjektivität der Ausführung stark in der Malerischen Tradition verwurzelt.

IN DIESEM JAHR: Nicolas Schoeffer entwirft bewegliche, perforierte Metallkonstruktionen, die mit farbigem Scheinwerferlicht beleuchtet werden. In der Galerie Colette Allendy, Paris, sind abgerissene Plakate von Hains und de la Villeglé zu sehen. Yves Klein: Beginn der «Blauen Periode».

Literatur-Nobelpreis an Albert Camus. Max Frisch: «Homo faber». Alfred Andersch: «Sansibar oder der letzte Grund». Jean Genet: «Le balcon».

Das Werk Fontanas hatte in der italienischen und europäischen Malerei einen tiefen Nachhall; ein Echo, das jedenfalls mehr an die allgemeine Stimmung gebunden war, in der sich die Nachforschungen einiger Künstler entwickelten, als an eine «Schule», der er sich gewidmet hätte. Tatsächlich blieb dieser Mailänder Künstler Akademien gegenüber immer distanziert; seine Einwirkung ist mehr auf seine aufrichtige und vitale Persönlichkeit zurückzuführen als auf seine Doktrinen. Und trotzdem sind die Forschungen anderer Künstler ohne sein Werk schwer vorstellbar. Ohne seine Einflusssphäre übermässig auszuweiten, glaube ich doch sagen zu können, dass er auf Künstler wie Manzoni, Castellani, Bonalumi und auch Alviani, Mari und Scheggi (zumindest bis zu ihrem momentanen Entwicklungsstand) direkt einwirkte. Unerwähnt bleiben hier die zahlreichen Maler der jungen Generation, die noch nicht über die nötige Reife verfügen. Auch im Ausland hatte sein Œuvre Rückwirkungen; ich will und kann hier nicht die komplizierten Fragen des Vorrangs und der Datierung anschneiden, möchte aber auf die deutliche Parallele hinweisen, die zwischen einer Werkphase bei Yves Klein und Fontana besteht wie auch zwischen ihm und einigen deutschen Künstlern, besonders jenen, die an der Spitze der Gruppe Zero standen (wie Piene, Uecker und Mack).

Gillo Dorfles



Lucio Fontana (1899–1968): Concetto spaziale, Attese. 1961/62. Dunkelblaue Leinwand mit sieben Schlitzen

1958 SPATIALISMUS. Die Antwort Fontanas auf den *art informel* ist mit jener der Konstruktivisten der zwanziger Jahre auf den Expressionismus vergleichbar. Um 1950 hält er der Inflation der pastosen, chaotisch-dynamischen Abstraktion monochrome Bilder mit perforierten Oberflächen entgegen. Diese Werke hatten auf Piero Manzoni, Yves Klein und die Zero-Künstler wesentlichen Einfluss.

1958 entstehen die ersten Schnittbilder: aufgeschlitzte, einfarbige Leinwände. Fontana schreibt dazu: «Wenn ich als Maler an meinen aufgeschnittenen Leinwänden arbeite, will ich kein Gemälde herstellen: ich will den Raum öffnen, neue Dimensionen der Kunst schaffen, eine Verbindung knüpfen mit dem Kosmos, der sich unendlich weit hinter der begrenzenden Leinwand dehnt.»

Wieland Schmied stellt die Schlitzbilder bedeutungsmässig dem ersten Ready-made von Duchamp und dem «Schwarzen Quadrat» von Malewitsch an die Seite.

Ab 1959 entstehen aus mächtigen Lehmklumpen geformte, elementare Plastiken, die, an aufgebrochene Nüsse erinnernd, als plastisches Aequivalent der Schlitze betrachtet werden können. Mit ihrem primitiven Charakter leiten sie bereits zur *arte povera* über.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig *Premio del Comune di Venezia* an Mark Tobey.

Kurt Hoffmann: «Wir Wunderkinder». Claude Chabrol: «Die Enttäuschten». Jacques Tati: «Mon oncle».

Literatur-Nobelpreis an Boris Pasternak. Günther Eich: «Stimmen». Jack Kerouac: «Gammler, Zen und Hohe Berge». G.T. di Lampedusa: «Il gattopardo».



Yves Klein (1928–1962): Schwamm-Relief. 1958

Diese Revolution der Sicht, oder vielmehr des Geistes, der Sinne, das ist wohl der Kern der Botschaft Yves Kleins. Sein vorzeitiger Tod, im Alter von 34 Jahren, am 6. Juni 1962 beschleunigte das Ende des gemeinsamen Abenteuers der Gruppe; er war ihr anregendster Motor. Er wurde zu einer legendären Figur. Ich erwähnte bereits den Ausspruch von Hains, dass Yves Klein im Wunderbaren lebte. Alle, die ihn näher kannten, werden es bezeugen. Er liess auch uns im Wunderbaren leben. Er zeigte uns eine Welt der Hoffnungen, der Erkenntnisse; des begründeten wie auch irrationalen Glaubens. Durch ihn, mit ihm haben wir gelernt, mehr zu sehen, weiter zu denken. Merkwürdiges Schicksal, dass dieses aussergewöhnliche Wesen, dieser prophetische Visionär sein Leben lang dem Skandal und der Kontroverse ausgeliefert war.
Er begnügte sich nicht damit, die zukünftige Welt vorauszusehen, dieses Wunderbare, in dem er schon lebte, er wollte uns davon ein Bild geben, und dies durch eine neue Sprache, eine moderne Wahrnehmungsmethodik, die sich aus seiner fundamentalen Intuition herleitete. Wohin wäre er gelangt, hätte er länger gelebt? Pierre Réstany

1958 MONOCHROMIE UND ENTMATERIALISIERTE KUNST. Yves Klein begann 1946 zu malen, gleichzeitig entwickelte er die ersten Theorien über die Monochromie. 1947 schrieb er die erste monotone Sinfonie (1 Ton/1 Akkord wird über längere Zeit gespielt). 1949 entstand das erste monochrome Bild. Die ersten immateriellen Werke realisierte er 1957. (Eine Ausstellung bei Iris Clert, Paris, zeigte die Galerieräume vollkommen leer. Diese Leere ist – nach Pierre Réstany, dem Theoretiker des Nouveau Réalisme – der freie Raum, in dem sich die kosmische Energie ausbreitet, Träger jeder Kommunikation zwischen wahrnehmbaren Individuen.)

Ein Jahr später – 1958 entstanden auch die ersten Schwammreliefs – beschäftigte er sich mit Fragen der Luftarchitektur.

Yves Klein war in der Gruppe der «Nouveaux Réalistes» Initialfigur, doch beschränkte sich sein Einfluss nicht allein auf die Malerei und Plastik, er hat auch auf die Musik, die Architektur und das Theater gewirkt.

1. Die Grenze zwischen Happening und täglichem Leben sollte so flüssig wie unbestimmt gehalten bleiben. *Die Wechselwirkung zwischen der menschlichen Aktion und dem Vorgefundenen wird dadurch zu ihrer höchsten Kraft gesteigert ...*
2. Themen, Materialien, Aktionen und deren Wirkungen sollten von überallher entnommen werden, nur nicht aus der Kunst und ähnlichem Milieu. *Wenn die Künste und alles, was irgendwie damit zu tun hat ausser acht gelassen werden, indem man Galerien, Theater, Konzerthallen und andere Formen kultureller Umschlagplätze (wie Nachtclubs und Cafés) meidet, besteht die Chance für die Entstehung von etwas Besonderem. Und das ist das Spiel.*
3. Das Happening sollte an verschiedenen, weit voneinander entfernten, veränderlichen und wechselnden Orten stattfinden.
4. Zeit, verbunden mit Objekten und Raumdimensionen, sollte unabhängig und variabel von der herkömmlichen Struktur der Kontinuität sein. *Was immer sich ereignet, muss sich in seinem natürlichen Zeitverlauf vollziehen.*
5. Die Komposition aller Materialien, Aktionen, Bilder und ihrer Raumzeitbezüge sollte in einer so kunstlosen wie praktischen Weise erfolgen. *Damit ist nicht Formlosigkeit gemeint, denn die ist buchstäblich unmöglich, sondern die Ablehnung künstlerischer Formtheorien, die von vornherein von ideellen Ordnungsvorschriften ausgehen.*
6. Happenings sollten nicht geprobt werden und nur einmalig von Nicht-Professionellen aufgeführt werden. *Eine Menschenmenge frisst sich durch einen Raum voll Essen. Ein Haus brennt ab. Liebesbriefe werden über ein Feld verstreut und beim nächsten Regen zu Brei zermantscht. Zwanzig Mietautos werden so lange in verschiedene Richtungen gefahren, bis das Benzin alle ist. Solche Situationen öfter zu wiederholen, ist nicht nur unmöglich und unpraktisch, sondern auch nicht nötig.*
7. Daraus folgt, dass das Publikum das Happening niemals nur ansehen sollte. *Jemand, der an der Arbeit teilzunehmen bereit ist und die Szene sowie seine eigenen Aufgaben vorher kennt, ist selbstverständlich Teil des Ganzen.* Allan Kaprow



Allan Kaprow (* 1927): Orange. 1964. Happening

1958 HAPPENING, AKTION. 1958 veranstaltete Allan Kaprow im Douglas College, New Brunswick, N.J., sein erstes Happening. Unabhängig davon findet anlässlich der Veranstaltung «Le Théâtre est dans la Rue» in Paris das erste Ereignis mit Zufallspublikum statt, animiert von Wolf Vostell.

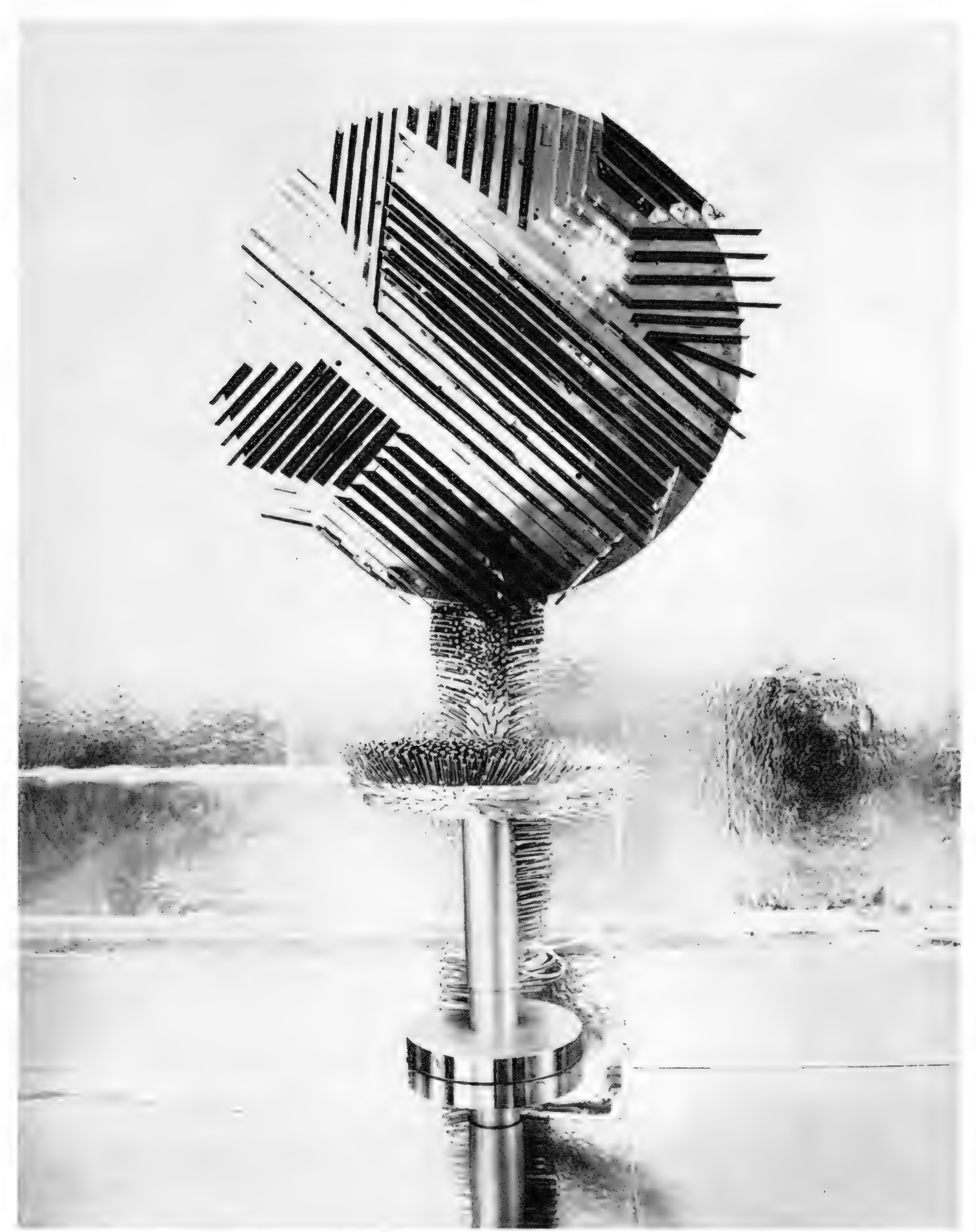
Die Väter des Happenings sind die Dadaisten, und als frühe Aktionisten können – mit gewissen Einschränkungen – Jackson Pollock und Georges Mathieu angesprochen werden.

Die neodadaistischen Aktionen eines Allan Kaprow, der Hauptfigur des Happenings, oder eines Claes Oldenburg, zielten auf die Aktivierung der kritischen Entscheidungsfähigkeit.

Das Happening, eine totale Spielform, bei dem sich die Grenzen zwischen Publikum und Akteuren verwischen sollen, basiert auf der bewussten Ausnutzung von Reizmechanismen, trägt im besten Fall zur Befreiung von gesellschaftlichen und zivilisatorischen Verhaltensmechanismen bei.

Während die Aktion durchgeplant ist und oft auf ein greifbares Resultat hin zielt, entwickelt sich das Happening unkontrolliert von einer gegebenen Startsituation aus, als einmaliges, nicht wiederholbares Ereignis.

Im Happening verwischen sich die Grenzen zwischen bildender Kunst und Theater, Tanz, Pantomime, Musik und vor allem Politik. Zur autonomen Kunstform wird das Happening in einer Zeit erklärt (1959), in der einerseits an der Effektivität der traditionell-künstlerischen Arbeit Zweifel laut werden, Kunst nicht mehr greifbares Produkt sein muss (Yves Klein) und das Originalkunstwerk mehr und mehr abgewertet wird und eine intensive publizistische Resonanz an sich einmaligen Ereignissen Dauer zu verleihen vermag.



Gruppe «ZERO» (Mack, Piene, Uecker): Lichtmühle. Nachbildung des Originals von 1964

«Für die Generation der Dubuffet und Tapies, für die ganze uns vorausgegangene Generation war der Krieg und war die Erde das entscheidende Erlebnis: Erde, Materie, Sand, Lehm... das war für sie Schutz, Geborgenheit, Welt, das bedeutete Zuflucht im Erdloch, im Schützengraben, im Unterstand, die letzte Behausung in den furchtbaren Bedrohungen des Krieges. Für uns, die wir den Krieg nur noch am Rande erlebt haben, gilt dieses Erlebnis nicht mehr... oder, anders gesagt, der Krieg und damit auch die Erde waren nicht unser entscheidendes Erlebnis. Darum fühlen wir uns auch in unserer Kunst nicht an die Erde fixiert, uns liegt nichts daran, ihre Materie auf die Leinwand zu bringen. Wozu? Unser entscheidendes Erlebnis ist eine Zeit, die von astronomischen, von kosmonautischen Abenteuern träumt, in der der Mensch in der Lage ist, die Erde zu verlassen, die Schwerkraft zu überwinden. Uns interessiert das Licht, uns interessieren die Elemente, Feuer, Luftströmungen, die unbeschränkten Möglichkeiten, eine bessere, eine hellere Welt zu entwerfen...» Otto Piene

1958 ZERO. Die von Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker 1958 gegründete Zero-Gruppe reagiert auf den Tachismus mit luziden, kontrollierten, aber zugleich anti-rationalistischen Werken.

Die Zero-Künstler waren u.a. mit Fontana, Manzoni, Yves Klein und Tinguely verbunden. Tinguely war es, der anfangs 1959 den Anstoss zur Hinwendung zur mobilen Kunst gab. 1959/60 baut Mack seine ersten «Lichtdynamos». 1959 realisiert Piene sein erstes «Lichtballett», und 1960 entwickelt Uecker seine sich drehenden, weiss gestrichenen Nagelscheiben.

Seit 1964 entstehen «Lichtmühlen», die das Team gemeinsam baut. Das hier abgebildete Werk belegt nicht nur das Schaffen der Zero-Gruppe, sondern auch die veränderte Einstellung zur Individualleistung, die sich seit Ende der fünfziger Jahre abzeichnet und vermehrt zu kollaborativen Arbeitsformen geführt hat.

Als Amerika im Zeichen der Op-Art-Begeisterung Zero zur Kenntnis zu nehmen begann, wurde die Gruppe als erste Bewegung gefeiert, die von Deutschland ausgehend seit dem Expressionismus und dem Bauhaus internationale Bedeutung erlangt hat.



Jean Tinguely (* 1925): Baluba Nr. 3. 1959. 144 cm hoch.
Köln. Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Ludwig

FÜR STATIK
Es bewegt sich alles. Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. Fort mit den Stunden, Sekunden und Minuten. Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. Seid in der Zeit – seid statisch, seid statisch – mit der Bewegung. Für Statik, im Jetzt stattfindenden Jetzt. Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen, Bewegtes anzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten. Gebt es auf, immer wieder «Werte» aufzustellen, die doch in sich zusammenfallen. Seid frei, lebt!
Hört auf, die Zeit zu «malen». Lasst es sein, Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk. Atmet tief, lebt im Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit!
Düsseldorf, März 1959 Tinguely

1959 MASCHINENKUNST. Jean Tinguely faszinieren zwei Phänomene: die Bewegung und der Schrott. Aus den Trümmern toter alter Maschinen baut er bewegliche neue – Antimaschinen. Zu den ältesten seiner zahlreichen «Familien» gehören die «Balubas». Jene wundersamen Ruinen der Zivilisation sind subtil aus Ringen, Federbüschen, Fahrradblechen, Glocken, Fellstücken, Glühbirnen und Stangen organisiert. Sobald der Fuss einen Kontakt auslöst, beginnt ein choreographisch nicht fassbarer Tanz, ein Ballett des Abfalls.

Grümpel zeigt Grazie. Die Freude am Spiel wird geweckt, sichtbar gemacht, Humor plastisch dargestellt. Besonders bei den späteren «schwarzen Maschinen» spielt jedoch auch eine poetische Ironie auf die Technik im allgemeinen und die Maschine im besonderen mit. Tinguely scheint den Dämon zu entdämonisieren, ohne sich jeweils völlig festzulegen. Einerseits vermenschlicht er die Maschinen, phantastische Wesen beginnen ein Eigenleben; andererseits lässt er sie sich gelegentlich selbst auffressen, Protest gegen die Mechanisierung menschlicher Existenz.

Kunsthistorisch betrachtet, führen seine Schein-Maschinen den akademisch gewordenen Tachismus ad absurdum.

IN DIESEM JAHR: Piero Manzoni befasst sich mit dem Plan, lebende Personen auszustellen und in Plastikblöcke eingegossene Tote.

Alain Resnais: «Hiroshima mon amour». Jean-Luc Godard: «A bout de souffle». Bernhard Wicky: «Die Brücke». Federico Fellini: «La dolce vita». Billy Wilder: «Some like it hot» mit Marilyn Monroe.

Günther Grass: «Die Blechtrommel». Raymond Queneau: «Zazie dans le Métro».



Daniel Spoerri (* 1930): La table à repasser de Marianne. 1961. 160 × 76 cm. Zürich, Galerie Bischofberger

Die Neuen Realisten betrachten die Welt als Bild, als das grosse grundlegende Werk, dessen Fragmente von universeller Bedeutung sie sich aneignen. Sie zeigen die Wirklichkeit unter den verschiedenen Aspekten ihrer expressiven Totalität. Durch Vermittlung der besonderen Abbilder wird die ganze Realität, das Gemeingut menschlicher Tätigkeit berufen.
Mit der neuen Betrachtungsweise der Welt bekommen viele Dinge einen neuen Sinn, angefangen bei den Ready-mades eines Marcel Duchamp. Sie übertragen den Anspruch auf unmittelbaren Ausdruck auf einen ganzen organischen Sektor moderner Aktivität, auf Stadt, Strasse, Fabrik, Serienproduktion. Die künstlerische Taufe des gewöhnlichen Gegenstands bildet von nun an die «dadaistische Tat» schlechthin. Nach dem Nicht und dem Nullpunkt, nun die dritte Position des Mythus: die Geste Anti-Kunst wird zum funktionellen Verhalten, zu einer Art Aneignung der äusseren Wirklichkeit der modernen Welt, zum Grundelement eines neuen expressiven Repertoires.
Das ist der Neue Realismus: ein ziemlich direktes Verfahren, mit den Füssen wieder auf die Erde zu kommen, auf genau die Ebene, wo der Mensch, wenn es ihm gelingt, sich in die Wirklichkeit zu re-integrieren, diese mit seiner eigenen Transzendenz identifiziert, die noch immer Erregung, Empfindung und Poesie ist. Pierre Restany

1960 FALLENBILD. Der in Rumänien geborene Schweizer Daniel Spoerri gehört zu den «Nouveaux Réalistes»-Mitgliedern der ersten Stunde. Dieser Gruppe, die sich im Spätherbst 1960 in der Wohnung von Yves Klein konstituierte, gehörten neben Klein und César auch Arman, Raysse, Spoerri und Tinguely an. Die «Fallenbilder», Spoerris wichtigster Beitrag zur Zeitkunst, sind durch die Freundschaft mit Tinguely und durch die Begegnungen mit dem Schaffen von Yves Klein provoziert. «Fallenbilder» nennt Spoerri zufällig vorgefundene, geordnete oder ungeordnete Situationen, die auf ihrer momentanen Unterlage fixiert worden sind. Erstmals ausgestellt wurden die «Tableaux-Pièges» am *Festival d'Art d'Avant-Garde* im *Palais des Expositions de la Porte de Versailles.*

Im Laufe der nächsten Jahre entwickelte Spoerri das Fallenbild weiter.

1962 spielt das Ulmer Theater sein «Fallenstück» *Ja, Mama, das machen wir,* das wesentliche Aspekte der filmischen und literarischen Arbeit Warhols vorwegnimmt. Ein Einakter wird auf Tonband aufgenommen und anschliessend von den Akteuren und vom Publikum in der ganzen Länge noch einmal angehört. Nach dem selben Prinzip der ungerafften Registrierung entstehen in Warhols «Factory» einige Jahre später Filme und der Roman «a».

Seit 1962 verwandelte Spoerri mehrmals Kunstgalerien in Restaurants, 1968 hat er den Spiess umgekehrt und ein Restaurant zum «Multimedia Super Happening»-Kunstwerk deklariert.



César (* 1921): Compression Facel Vega. 1960. 150 × 65 × 65 cm. Autokarosserie aus farbigem Eisenblech. Mönchengladbach, Städt. Museum

1960 COMPRESSION. Die *Nouveaux Réalistes,* denen auch der aus Marseille stammende César angehörte, hatten sich das Ziel gesetzt, in ihrem Werk die moderne Realität wiederzugeben. 1960 brach César radikal mit seinem bisherigen Schaffen und zeigte im *Salon de Mai* ein zu einem Kubus zusammengepresstes Auto, wie es aus der Alteisenpresse gekommen war.

Vor César hat schon der Amerikaner John Chamberlain Autoschrott-Plastiken gezeigt. Während Chamberlains Werke bewusst gestaltet waren, war Césars kreative Arbeit anfänglich vor allem selektiver Art. Später entstanden auch «Compressions dirigées», bei denen er die Eisenpresse gezielt gesteuert hat.

Einen romantischeren Ausdruck findet die technisierte Gegenwart in den *Accumulations* von Césars *Nouveau Réalisme*-Gefährten Arman, in den Anhäufungen von gleichartigen Objekten (Brillengestellen, Feuerzeugen, Zahnbürsten, Emailkannen, Taschenuhren usw.) in Glaskästen, die oft reizvolle Farb- und Formeffekte ergeben.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Jean Fautrier. Piero Manzoni deklariert hartgekochte Eier als Kunstwerke. Ausstellung «Monochrome Malerei», in Leverkusen mit Fontana, Klein, Rothko, Still, Newman, Mack, Dorazio, Uecker, Castellani u.a. Am 17. März 1960 findet in New York die Selbstzerstörung von Tinguelys kinetischem Monument «Huldigung an New York» statt.

Ingmar Bergman: «Wie in einem Spiegel». Alfred Hitchcock: «Psycho». Karel Reisz: «Samstag nacht bis Sonntag morgen». Alain Resnais: «L'année dernière à Marienbad». Michelangelo Antonioni: «L'avventura».

Um diese jedem Werk spezielle Aussage zu erreichen, bedient sich Kienholz aller Mittel der menschlichen Wahrnehmung. Bei Roxy's zum Beispiel wird neben dem visuellen Reiz auch der Tastsinn (man darf sich setzen und muss sogar alle Figuren «bedienen»), der Geruchsinn (Räucherstäbchen werden verbrannt und geben so dem Raum einen eigenartigen penetranten Geruch), der Geschmacksinn (auf den Tischen stehen Schalen mit Erdnusskernen) und der Gehörsinn (die Musikbox spielt unaufhörlich die gleichen alten Melodien) angesprochen. Die Atmosphäre des Ambientes wird so dem Betrachter durch alle Sinne aufgezwungen, er wird nunmehr Teil des Environments und nimmt am Leben im Raum teil.

Kienholz lehnt sich so gegen die den Amerikanern geläufige Scheinwelt auf, in der die Idee des Todes entweder in Filmen verherrlicht, im täglichen Leben verniedlicht oder gar total unterdrückt wird. Eine Welt, in der Reklame die ewige Jugend und die «unbegrenzten Möglichkeiten» verspricht, in der aber hinter der Fassade Dekadenz, Elend und Zerstörung noch weiter existieren und dem Publikum möglichst vorenthalten werden.

Los Angeles, die Filmmetropole der «Welt des schönen Seins», gab dem realitätsbezogenen Farmerssohn Kienholz den Anstoss zu seinen aggressiven Werken. ***Norbert Nobis***



Edward Kienholz (* 1927): Roxy's Environment. 1961

1961 ENVIRONMENT. Das Environment als den Beschauer umgebende Plastik oder umgebendes Bild wird, wie auch das Happening, von Allan Kaprow, 1958/59, als aussergewöhnliche provokante Raumsituation in einer gewohnten Umwelt definiert, in die Zeitkunst eingeführt.

Der Environment-Künstler, dessen Werke am meisten Beachtung gefunden haben, ist der Amerikaner Edward Kienholz.

1961 entsteht seine erste begehbare Plastik «Roxy's» (nach einem berühmten Bordell in Las Vegas benannt), die mit lebensgrossen, monströsen Puppen und Requisiten aus einem Provinzbordell möbliert wurde.

Das Bild, das Kienholz von Amerika entwirft, gleicht einem Dantesken Inferno, das durch Vereinsamung, Selbsttäuschung, Indolenz und Aggression gekennzeichnet ist.

Angesichts der Herstellungs-, Transport- und Lagerprobleme, die seine umfangreichen Werke stellen, begann Kienholz 1963 damit, «Concept-Tableaux» zu verkaufen, die aus einer gravierten Bronzetafel, einer Beschreibung der geplanten Arbeit und einem Arbeitsvertrag bestehen.

IN DIESEM JAHR: Museum of Modern Art, New York: «The Art of Assemblage». Niki de Saint-Phalle schliesst sich den «Nouveaux Réalistes» an.

Federico Fellini: «Boccaccio 70». Luis Bunuel: «Viridiana».

Max Frisch: «Andorra». Allan Ginsberg: «Kaddish». Arthur Miller: «The misfits». Carson McCullers: «Die Uhr ohne Zeiger».



George Segal: Portrait of Sidney Janis with Mondrian Painting. 1967. 167,6 und 170,2 cm hoch. Gipsfigur mit Mondrians «Composition». 1933. New York, Museum of Modern Art, The Sidney and Harriet Janis Collection

Die Gestalten George Segals haben unser aller Gefühl für die amerikanische Szene geschärft. David Riesmans «Einsame Masse» nahm bei ihm Gestalt an: der Busfahrer, die Frau an der Kinokasse, Leute in Cafés, auf der Strasse, bei alltäglichen Verrichtungen. Einfache Leute, Arbeiter oder unterer Mittelstand, nicht das Amerika der plakativen Pop-Fassade, sondern die Millionen der schweigenden Mehrheit, anonym, verloren, erdrückt von der gewaltigen Konsum- und Zivilisationsmaschinerie New York. Segals Figuren oder Gruppen vertreten viele, es sind Typen, wie sie sich auch in Literatur und Theater der Nachkriegszeit finden. Er setzt sie mit ihrem Umraum und charakteristischen Gegenständen oder Möbeln in Szene. Das Happening, von Allan Kaprow erstmals auf Segals Farm erprobt, friert zum lebenden Bild, zur Gebärde ein, die Fundstücke, die Robert Rauschenberg in seinen combine paintings verwendet, erhalten bei Segal einen genauen Stellenwert, das vom Künstler geschaffene Environment orientiert den Betrachter. Edward Kienholz' durch Schockarrangements aufpeitschende Moralpredigten liegen ihm freilich fern.

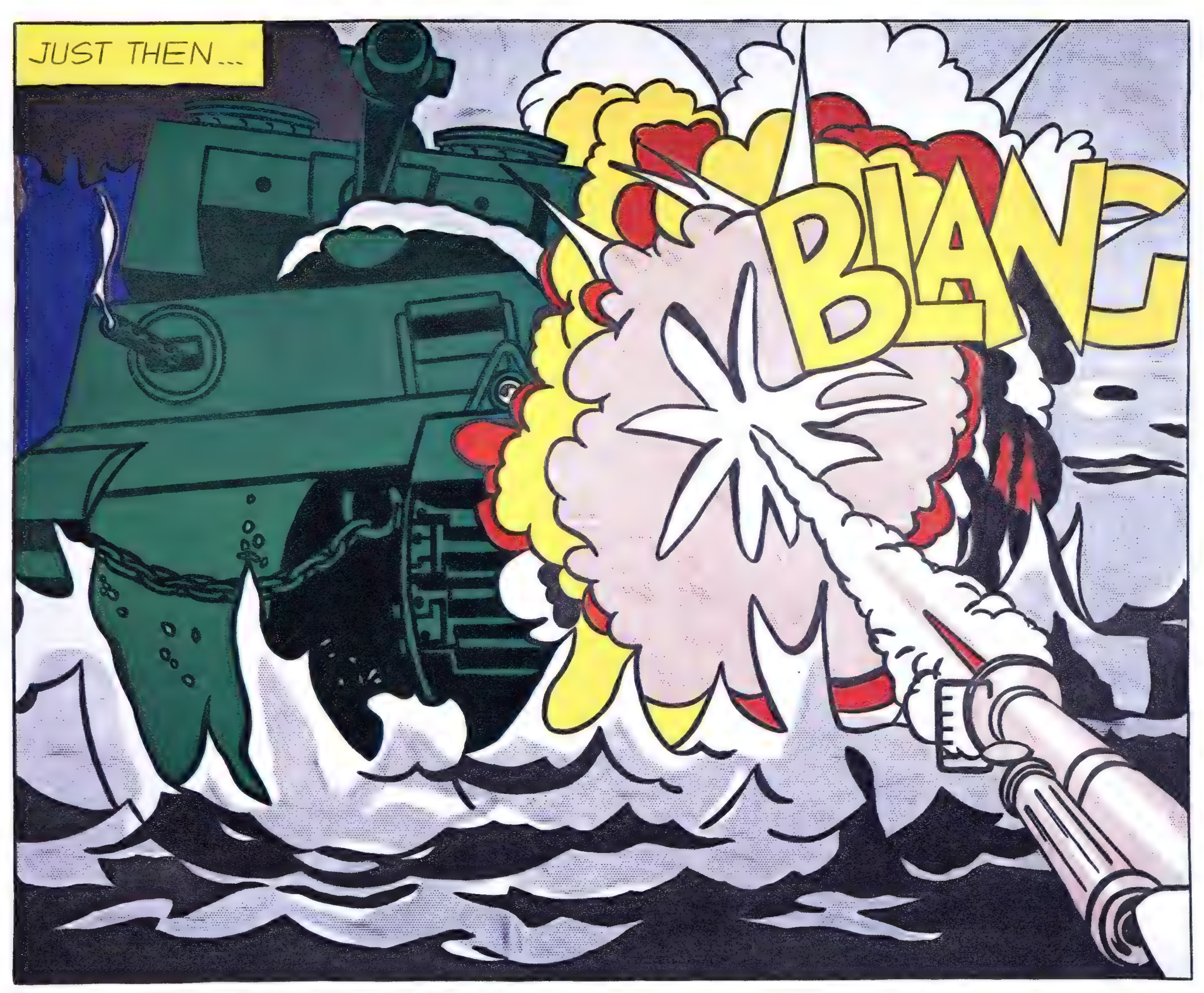
Günter Metken

1961 POP ART III. Der Realist George Segal mumifiziert seit 1960 menschliche Existenz; seine Skulpturen suggerieren die Möglichkeit, sofort ins Dasein zurückkehren zu können. Der Künstler umwickelt seine Modelle Stück für Stück mit Gipsbandagen, nach dem Erhärten wird die dünnwandige Schale abgenommen und zur Figur komponiert; die Oberflächenbehandlung täuscht pulsierendes Leben vor.

Mit diesen kalkweissen Gipsmenschen und Objekten des Alltags inszeniert Segal Lebensausschnitte. Ihn interessieren dabei typische Haltungen. Es entstehen Environments, in denen nackte Kreatürlichkeit, Sorgen und Tagträume zusammentreffen.

Im Gegensatz zu den Klassikern der Pop-Art, die hauptsächlich die synthetische, reisserische Bildwelt des Zeitgenossen abbilden oder persiflieren, ist für Segal der Körper die Botschaft. Er wird zum Spiegel der Psyche. Entlarvender Realismus hat die Abstraktion abgelöst. Segal liefert Sozial-Exegesen in lebendtoten Bildern als Negativform zum zeitgenössischen Theater, das die Handlung einfrieren lässt und die Akteure zu Requisiten degradiert.

Meine Kunst spiegelt die Gesellschaft. Zwar glaube ich, dass kaum jemand mein Werk anschaut und es nicht für irgendwie satirisch hält oder ihm jeden Kommentarwert absprechen würde – aber im Grunde will ich doch nicht mit diesem Werk einen «Sozialkommentar» schaffen. Ich benutze die Aspekte unserer gesellschaftlichen Umgebung, von denen ich sprach, als «Material», aber was mich eigentlich interessiert, ist die Malerei. Die Gesellschaft beeinflusst zweifellos irgendwie mein Werk, aber ich bin nicht sicher, welche soziale Botschaft – wenn überhaupt eine – mein Werk beinhaltet. Und ich möchte im Grunde nicht, dass dies der Fall wäre. Ich bin nicht daran interessiert, dass mein Werk die Gesellschaft irgend etwas zu «lehren» versucht oder gar versuchen würde, unsere Welt zu «verbessern»... **Roy Lichtenstein**



Roy Lichtenstein (* 1923): Blang. 1962. 170 × 206 cm. Oel auf Leinwand.

1962 POP ART IV (ADAPTION POPULÄRER AUSDRUCKSFORMEN UND MEDIEN). Der New Yorker Galerist Leo Castelli zeigt in diesem Jahr erstmals Bilder von Roy Lichtenstein, in Rastermanier gemalte Comics-Szenen und Abbildungen von alltäglichen Gebrauchsgegenständen. Lichtensteins Werke erfahren rasch grösste Popularität und tragen nicht unwesentlich zur Ehrenrettung der Bildergeschichte bei.

Nachdem die Bildsprache der abstrakten Expressionisten dem grossen Publikum immer unverständlich geblieben war, wenden sich die Pop-Künstler populären Ausdrucksformen und Medien zu. Sie entdecken die Pressephotographie und die Werbedrucksache als Rohmaterial für Siebdrucke, als Collage-Element, sie benützen Photos als Vorlagen und beginnen mit dem jedermann vertrauten Medium Film zu arbeiten.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Alberto Giacometti. Amerika zeigt Arshile Gorky, Kanada Riopelle, Oesterreich Hundertwasser, die Schweiz Louis Moillet. Erste Fluxus-Festspiele, Museum Wiesbaden (Abschaffung der Kunst zugunsten einer gesellschaftlich wirksamen Kreativität). Franz Kline gestorben. Victor Vasarely: Ende der Schwarzweiss-Periode. Museum of Modern Art, New York: Dubuffet-Ausstellung.

Robert Bresson: «Der Prozess der Jeanne d'Arc». Jean-Luc Godard: «Vivre sa vie». Erster James Bond-Film (Doctor No).

Literatur-Nobelpreis an John Steinbeck. Samuel Beckett: «Happy Days». Alexander Solschenizyn: «Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch». Friedrich Dürrenmatt: «Die Physiker».

I am for an art that is political-erotical-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum.
I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.
I am for an art that embroils itself with the everyday crap and still comes out on top.
I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary.
I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.
I am for an artist who vanishes, turning up in a white cap painting signs or hallways.
I am for an art that comes out of a chimney like black hair and scatters in the sky.
I am for art that spills out of an old man's purse when he is bounced off a passing fender. **Claes Oldenburg**



Claes Oldenburg (* 1929): Soft typewriter – «Ghost» version, model «Ghost» typewriter. 1963. 23 × 70 × 66 cm. Darmstadt, Sammlung Karl Ströher

1962 POP ART V. Die Verwendung von neuen Materialien ist eines der Hauptcharakteristika der Kunst der sechziger Jahre. Um 1962 verlieren die Werkstoffe Stein und Bronze ihre dominante Bedeutung, die sie jahrhundertelang in der plastischen Kunst besassen.

Claes Oldenburg hat bei der Ausweitung des Begriffs der Skulptur Wesentliches beigetragen. Sein Hauptthema ist das veränderte, verformte und vergrösserte Alltagsobjekt. Die Hauptgruppen seines Werkes: expressiv bemalte Gips-Attrappen von Esswaren und Gebrauchsgegenständen, dann: aus verformbarem Material genähte Weichplastiken, und drittens: Konzepte für Monumente in Form von riesenhaft vergrösserten Objekten wie Schalthebel, Ventilatoren, Teddybären, Wäscheklammern oder Flügelmuttern.

Der Bruch mit der traditionellen Plastik ist in erster Linie Funktion der Perfektionierung der Kunststoffe. Mit *Plastikfolien* verpackt Christo seit 1961 Zeitungen, Möbel, Bäume, Häuser und Landschaften. *Giessharze* führen zur intensiv-farbigen Plastik und zum Multiple. Interessante Impulse lösen auch die *Elektronik* und *Lasertechnik* auf die Plastik der sechziger Jahre aus.



Andy Warhol (* 1930): Campbell soup can (vegetable beef). 1962. 184,5 × 138,5 cm. Zürich, Galerie Bischofberger

Da sie ja die Pop-Kultur direkt spiegelt, zeigt sich die Pop Art in Amerika frisch und unvoreingenommen, ohne Kommentar oder Engagement. Kühl akzeptiert sie die Ironie, das Camp, die Freuden und Schrecken eines von Massenwerbung beherrschten Lebens. Jegliche Gesellschaftskritik bleibt dem Betrachter überlassen. Der amerikanische Pop-Künstler beobachtet nur, ihn erfreut seine Umwelt der Massenmedien, und er versucht auf fast naive Art, etwas Positives in dieser Umwelt zu sehen, die die übrige westliche Welt erschreckt und quält. Die oft ironische Pop Art verherrlicht die technologische Gesellschaft, arrangiert sich mit der Gegenwart und bereitet auf die Zukunft vor. ***Mario Amaya***

1962 POP ART VI (RADIKALE ENTSUBJEKTIVIERUNG). Pop Art ist im wesentlichen ein amerikanisches Phänomen, Ausdruck einer Massenkultur. Auf andere Bedingungen reagierend, mutet die europäische Pop-Entsprechung, der «Nouveau Réalisme», romantisch, verspielt, ja geradezu human an.

Von den Pop-Künstlern, den Bildreportern des *american way of life,* nimmt Andy Warhol die kompromissloseste Stellung ein. Er begann 1962 mit der Wiedergabe von Suppenbüchsen, Dollarnoten, Film- und Schlagerstars, Zeitungsphotos, Blumenbildern und anderem. Diese Vorlagen reproduzierte er meist mechanisch, wobei die Hauptarbeit von seiner *factory,* von seiner Mitarbeitern, übernommen wurde.

Warhol verzichtete radikal auf alles Handwerkliche. «Ich möchte eine Maschine sein», sagt er einmal. So deklariert er unveränderte, signierte Suppenbüchsen als Warhol-Kunstwerke oder stellt mehrmals Stapel bedruckter Karton-Verpackungen aus. Warhols Schaffen illustriert Duchamps Theorie, ein Kunstwerk sei das, wofür es der Künstler ausgebe. Und: der Künstler selbst müsse das Meisterwerk sein. Das Produkt sei nur eine Erinnerung an eine schöpferische Idee.



Robert Morris (* 1931): Fountain. 1963. 91 x 32 x 37 cm. Darmstadt, Sammlung Karl Ströher

Entscheidend für die sechziger Jahre war die Notwendigkeit der Wiedereinsetzung des Objekts als Kunstwerk. Objekte waren ein erster einleuchtender Schritt weg vom Illusionismus, von der Anspielung und der Metapher. Sie sind der reinste Typ einer künstlichen, unabhängigen Einheit, offensichtlich abgerückt und geschieden vom Anthropomorphen. Es ist nicht besonders überraschend, dass sich die Kunst, die zu grösserer Konkretheit, weg von dem Illusionären, tendiert, an die im wesentlichen idealistische Bildersprache der Geometrie hält. Von allen fassbaren oder erfahrbaren Dingen sind die symmetrischen und geometrischen am leichtesten als Formen zu behalten. Die Kunst der sechziger Jahre war eine des Abbildens. Jedoch erscheint die Abbildung als Modus primitiv, weil sie stillschweigend davon ausgeht, dass Formen vor Substanzen rangieren. Wenn in die Priorität ganzer Bilder ästhetisch nichts mehr investiert wird, dann ist die Projektion oder Abbildung einer Form kein notwendiger Modus mehr. Robert Morris

1963 POP ART VII. Robert Morris gehört zu den Hauptvertretern der Minimal Art. Er hat ein Frühwerk geschaffen, das die Pop Art mit der elementaren Sprache der Minimal-Kunst verbindet.

Die Pop Art erlebt während der sechziger Jahre einen ausserordentlichen Publikumserfolg. Dies nicht zuletzt dank einer aus heutiger Sicht oberflächlich anmutenden Indifferenz gegenüber der Verbrauchskultur. Das bloss Registrierende («Pop will ohne jede Illusion die Dinge selbst zu Wort kommen lassen.» Warhol) und die oft primär dekorative Wirkung der Pop Art veranlassten verschiedene Künstler, neue Wege zu suchen.

Der auf das Minimal-Schaffen bezogene Ausspruch von Robert Morris: «Einfachheit der Form bedeutet nicht unbedingt auch Einfachheit des künstlerischen Erlebnisses», trifft auch für das Werk «Fountain» zu, das in seiner absoluten Strenge an Marcel Duchamps «Fontaine» aus dem Jahr 1917 erinnert. «Fountain» zielt weniger auf Provokation denn auf irritierende Sensibilisierung.

IN DIESEM JAHR: Andy Warhol dreht «Eat» und «Sleep». Christo schliesst sich den «Nouveaux Réalistes» an.

Ingmar Bergman: «Das Schweigen». Federico Fellini: «8½».

Samuel Beckett: «Play». Rolf Hochhuth: «Der Stellvertreter». Heinrich Böll: «Ansichten eines Clowns».



Joseph Beuys (* 1921): Fett-Stuhl. 1964. Darmstadt, Sammlung Karl Ströher

Wenn eine Aktion von mir bewusst gemacht ist und ich mich bildnerischer Mittel bediene, mit Plastiken, also mit Zeichen hantiere oder mit ganz komprimierten Aggregaten, erreiche ich das Publikum oft im Sinne einer Irritation. Irritation ist in gewisser Weise ein Gegensatz zur Indifferenz. Man kann sagen, Irritation und die Indifferenz sind Gegensatzpaare. Ein Mensch, der indifferent ist, wird irritiert, und der Irritationsvorgang ist der auslösende Faktor. Entweder bleibt es bei der Irritation, dann fängt man unter Umständen an zu schimpfen und sagt: Was soll das? Für die Menschen bleibt dann nur der Irritationscharakter bestehen. Sie fragen nicht weiter nach, was ich meine, schauen sich die Sache nicht lange genug an und kennen natürlich auch nicht die Vorstufen. Ich bin ganz zufrieden, wenn ich erst einmal die Irritation auslöse. Irritation spricht alle möglichen Kräfte an. Die Menschen sind deswegen irritiert, weil ihr intellektuelles Denken den Dingen gegenüber einfach nicht mehr stimmt. Auf einmal werden ihre Gefühle berührt, die sie sonst auszuschalten versuchen. In dem Moment werden sie spontan angesprochen. Dann reagieren sie so, dass ich genau spüre, jetzt ist ihr Gefühlszentrum, ihre Seele irritiert, jetzt ist ihr Willensdepot aktiv. Dies sind alles Dinge, die zurückgedrängt werden in unserer naturwissenschaftlichen Kultur, wo man nur das Denken im Sinne der Mess- und Beweisbarkeit gelten lässt. Das wird alles irritiert, weil gerade meine Dinge die Zentren ansprechen, die ganz entgegengesetzt liegen, wie zum Beispiel Willen, Gefühl oder Seele.

Joseph Beuys

1964

TOTALPLASTIK. Der Kunstbegriff des Joseph Beuys umfasst jede menschliche Tätigkeit und impliziert, dass jedermann kreativ ist. Beuys' Aktionen, Aktionsrelikte und dreidimensionale Objekte sollen zur Bewusstseinsentwicklung des Individuums beitragen. Sie wollen nicht verbalfassbare Informationen vermitteln, sondern «zum Beispiel Willen, Gefühl oder Seele ansprechen».

«Ein Bild kann nicht sprechen. Ein Bild muss sich ganz anders mitteilen. Es müssen Kräfte davon ausgehen, die ganz andere Informationen abgeben können als zum Beispiel erklärende Sprache. Es ist wirklich Imagination im Spiel, und Imagination verstehe ich nicht als etwas Unklares, sondern als ein Mittel, etwas viel Komplexeres auszusagen als einen Gedanken, der mehr oder weniger logisch aufgebaut sein muss.»

Das Schaffen des Düsseldorfers Joseph Beuys kann der *Arte povera* zugezählt werden, die ausser von Reiner Ruthenbeck vor allem von italienischen Künstlern getragen wurde. Diese Künstler benutzten alle triviales, meist wertloses, unbeachtetes Material.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Robert Rauschenberg. Zoltan Kemeny vertritt die Schweiz, erhält den Grossen Internationalen Preis für Plastik. Acrylfarben verdrängen in der bildenden Kunst die Oelfarben mehr und mehr. 3. documenta, Kassel.

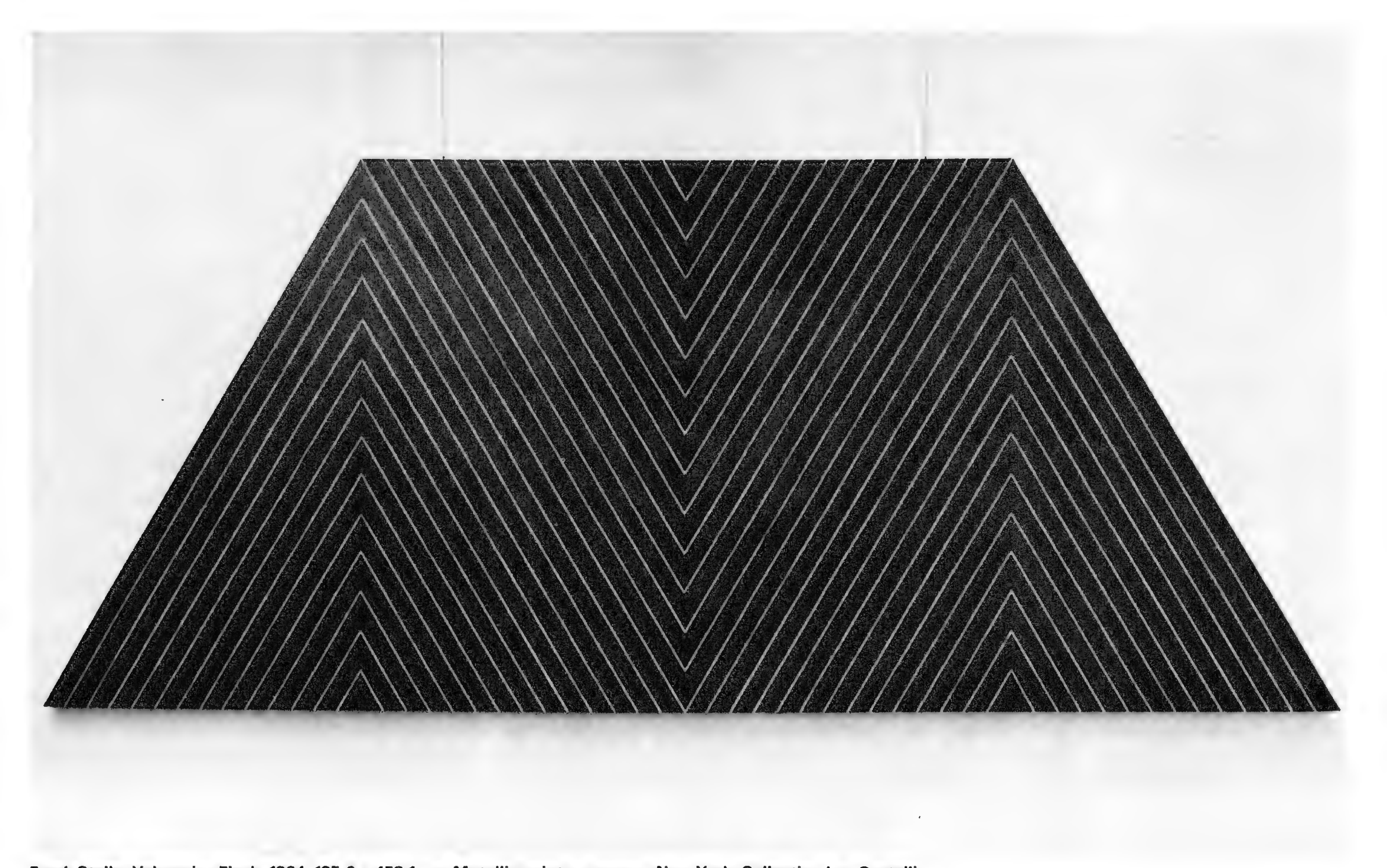
Beatles-Film «Yeah! Yeah! Yeah».

J.-P. Sartre lehnt den Nobelpreis ab, publiziert «Les mots». Peter Weiss: «Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats...». Mary McCarthy: «Die Clique».

Als ich zu malen begann, sah ich vor allem die Bilder von Pollock, von de Kooning; was diese Maler hatten und was mir fehlte, war eine künstlerische Ausbildung. Sie waren alle in der Zeichnung ausgebildet, und sie hörten auf, zu zeichnen oder mit dem Pinsel zu malen. Sie liessen die kleinen Pinsel liegen, und in ihrem Versuch, sich zu befreien, griffen sie zu Industriefarben und Anstreicherbürsten. Im Grunde war es bisher immer die gemalte Zeichnung, die fast alle Bilder des zwanzigsten Jahrhunderts charakterisierte. Für meine Malerei wurde die Zeichnung immer weniger wichtig. Mit dem Pinsel zeichnen, das war das einzige, was ich nicht tat.

Meine Malerei beruht auf dem Prinzip, dass sie nur das enthält, was gesehen werden kann. Sie ist wirklich ein Objekt. Jedes Bild ist ein Objekt, und jeder, der sich mit diesem gestalterischen Vorgang eingehend befasst, wird, was er auch unternimmt, mit dieser Objekthaftigkeit konfrontiert. Er stellt ein Ding her. All dies sollte als selbstverständlich gelten. Hat das Bild die genügende Genauigkeit, Richtigkeit, dann kann man es sehen. Was ich wünsche, was man meinen Bildern entnimmt, und was ich ihnen selbst immer entnehme, ist, dass man diese ganze Idee deutlich sieht... Was Sie sehen, ist nur das, was Sie sehen.

Frank Stella



Frank Stella: Valparaiso Flesh. 1964. 195,6 x 452,1 cm. Metallic paint on canvas. New York, Collection Leo Castelli

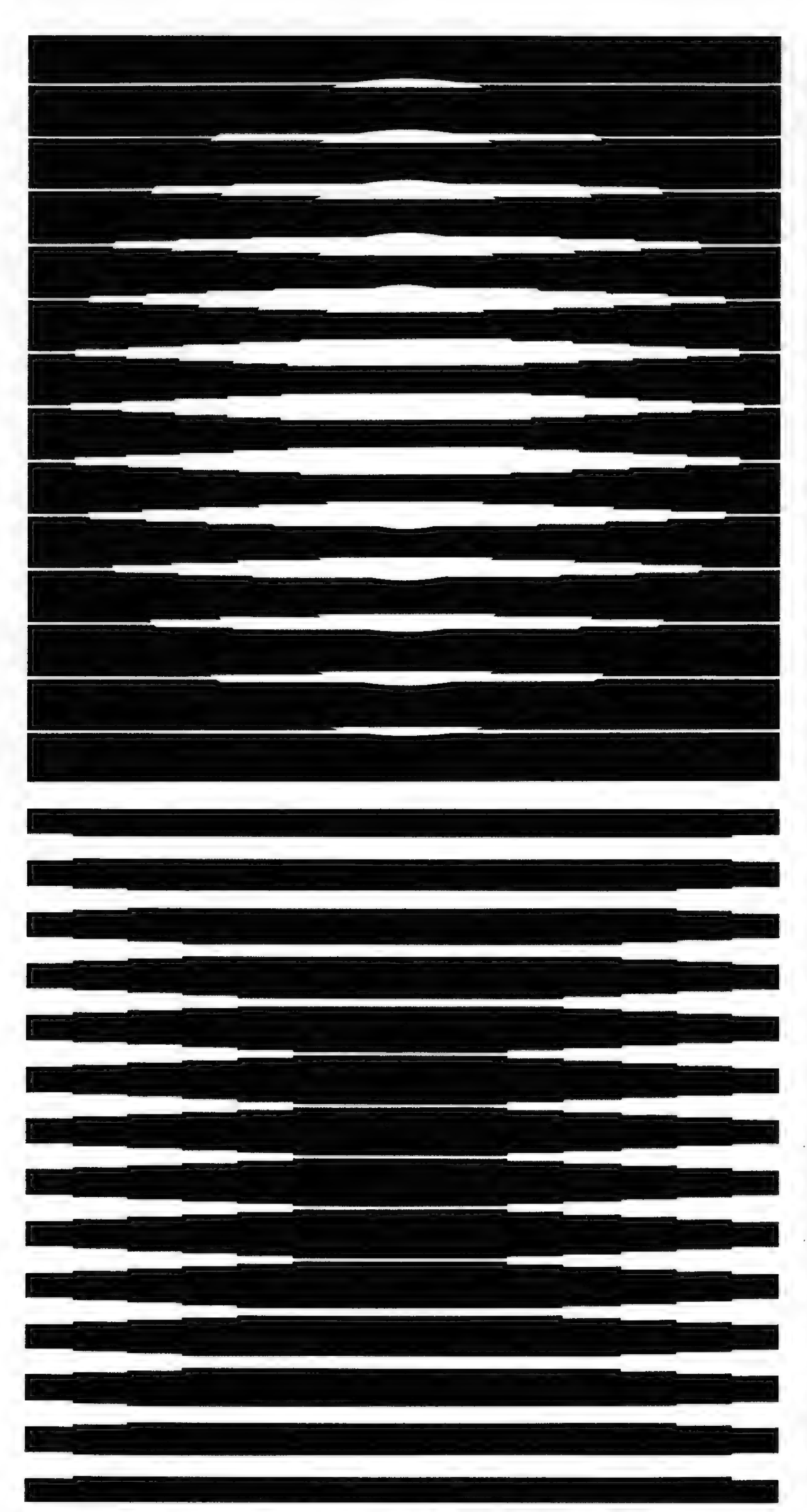
1965

HARD EDGE-MALEREI. Gleichzeitig fast mit dem abstrakten Expressionismus entwickelt sich um 1950 in Amerika eine eigenständige geometrisch-abstrakte Richtung, deren Hauptexponent Josef Albers ist. Diese Strömung – sie stand stets im Schatten der «Expressionisten» – bereitet sowohl die Hard Edge-Malerei als auch die Minimal Art vor. Zur Ausprägung der Hard Edge-Malerei trägt jedoch auch die Emblematik der Pop Art und deren entsubjektivierte Malweise Wesentliches bei. Die «Malerei der harten Kante» erreicht ihre signalartige Wirkung mit Hilfe von einfachen, kontrastintensiven Farbskalen und elementaren Formen. Die wichtigsten Vertreter der Hard Edge-Kunst sind Al Held, Elsworth Kelly, Kenneth Noland und Frank Stella

George Sugarman verwirklichte die dreidimensionale Umsetzung der Hard Edge-Prinzipien.

IN DIESEM JAHR: Roy Lichtenstein beginnt seine Serie der «Brushstrokes». Claes Oldenburg: erste Entwürfe für «Monumente». *Happening, Fluxus, Pop Art und Nouveau Réalisme* von Wolf Vostell und Jürgen Becker erscheint.

Volker Schlöndorff: «Der junge Törless». Federico Fellini: «Giulietta degli spiriti». Roman Polansky: «Wenn Katelbach kommt...». Alain Resnais: «La Guerre est finie». Jean-Luc Godard: «Masculin-Feminin». «The Knack».



Victor Vasarely (* 1908): Capella. 1964. 250 x 125 cm. Oel auf Leinwand. Zürich, Galerie Semiha Huber

Manifest 1959. Auf welcher Ebene wir sie auch immer betrachten mögen, die Natur verschwendet ihre Formen-Unformen in der Masse ihrer physischen Herrlichkeit: es wäre vergeblich, sie «wiedergeben» zu wollen, allein in den Formkategorien des Kunst-Denkens ist es möglich, sich über sie zu erheben und über die natürliche Umwelt zu triumphieren: die Kunst ist künstlich... Das Format jeder abstrakten Komposition ist gleichzeitig dehnbar und zusammenpressbar, sie hat so viele Grössen, wie es ideale Entfernungen zwischen dem Auge des Betrachters und dem Kunstwerk, dessen jeweiliger Funktion entsprechend, gibt. Form und Farbe, in der üblichen Sprache zwei durchaus verschiedene Begriffe, werden in der plastischen Sprache ein und dasselbe; jede Form ist das Substrat einer Farbe, jede Farbe Attribut einer Form. Doch zwei «Formen-Farben» sind notwendig, um die «plastische Einheit» hervorzubringen – das oberste Mass der Kunst und der höchste Prüfstein der Sensibilität. Jede plastische Form-Farbe stellt eine messbare und objektive physikalische Konstante dar, doch ihre Deutung ist subjektiv aufgrund des Phänomens der Verwandlung von Quantität in Qualität. Auch variiert diese Deutung mit den unterschiedlichen Graden der Sensibilität des Betrachters. Wir verkünden das Gesetz der Umkehrbarkeit der plastischen Einheit. Zunächst in binärer Form – positiv-negativ oder negativpositiv, weiss-schwarz oder schwarzweiss – ausgedrückt, ist sie leicht in Farbkontraste oder Farbharmonien konvertierbar. Jedes authentische Kunstwerk muss neu und bisher unbekannt sein. Unbekannt hinsichtlich der Information, die es mitzuteilen hat, neu in seiner physischen Erscheinung, um sich der Dauer gegenüber behaupten zu können... Es ist nicht mehr unbedingt erforderlich, das Original zu besitzen, es genügt eine der danach «re-kreierten» Formen, die in der Lage ist, uns intuitiv oder durch Vernunftsschluss erkennen zu lassen, je nachdem ob wir direkt empfindungsfähig sind oder durch glückliche Umstände belehrt werden müssen. Idee und Technik der Kunst können sich von jetzt an nur noch Hand in Hand mit dem Denken und den fortgeschrittenen Techniken der Zeit weiterentwikkeln; damit wird auch der Traum des Zusammenwirkens von Kultur und Zivilisation Wirklichkeit...

Victor Vasarely

1965 OP-ART. In der Mitte der sechziger Jahre wurde die Pop-Begeisterung für eine kurze Zeit von der Op-Welle unterbrochen. Optical Art ist – ein zwar unpräziser – Sammelbegriff für einen Komplex von künstlerischen Erscheinungsformen, die alle mit Hilfe serieller Prinzipien die Rhythmisierung und Dynamisierung von Formen und Farben suchen.

Die Hauptfigur der Op-Art ist der Ungar Victor Vasarely; er hat mehr als ein Jahrzehnt vor der Begriffsprägung damit begonnen, Op-Werke zu realisieren. Seine Kunst – das bestcharakterisierende Eigenschaftswort wäre *kinevisuell* – strebt die Synthese zwischen Kunst und Technik an, will von den neuen Materialien und Produktionsmethoden (Multiplikation des Kunstwerkes) Gebrauch machen.

Mit Flimmereffekten, wie sie von Vasarely erreicht werden, beschäftigt sich auch Bridget Riley – neben Vasarely ist sie der profilierteste Vertreter der Op-Art.



Gerhard Richter (*1932): Emma – Akt auf einer Treppe. 1966. 200 × 130 cm. Oel auf Leinwand. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Ludwig

Welches sind die allgemeinverbindlichen Kriterien für den photographischen Realismus?
a) Wie bei Richter, bildet die Vorlage fast immer ein Photo oder ein Diapositiv.
b) Durch die Wahl der photographischen, auf die Bildunterlage projizierten Vorlage, wird die traditionelle Komposition ersetzt.
c) Das handschriftliche Merkmal tritt völlig zurück.
d) Der Bildgegenstand wird entsprechend der Vorlage präzis wiedergegeben.
e) Die Motive entstammen prinzipiell dem Alltag des Künstlers und seiner Umgebung.
f) Die photographische Unterlage ist nicht ein Hilfsmittel, sondern die bewusste Ausgangssituation für das Bild eines Bildes (in der in diesem Zusammenhang extremen Formulierung Gerhard Richters: «Das Photo ist nicht Hilfsmittel für die Malerei, sondern die Malerei Hilfsmittel für ein mit den Mitteln der Malerei hergestelltes Photo»).
J.-Ch. Ammann

1966 PHOTOREALISMUS. Der Photorealismus knüpft insofern an die Pop Art an, als beide Richtungen mit Selbstverständlichkeit photographisches oder photomechanisch reproduziertes Material verwenden. Was Pop-Künstler und Photorealisten voneinander unterscheidet, ist weniger die Art des Sehens und Darstellens als der Blickwinkel. Während sich die Pop Art in erster Linie mit der Welt des Konsums und der Massenmedien auseinandersetzt, was als Kunst über Künstliches zu charakterisieren wäre, ist das Hauptthema des Photorealismus das Individuum oder das Einzelobjekt. Es geht hier nicht mehr um den manipulierten, frustrierten, gesellschaftlichen Zwängen unterworfenen Anonymus, sondern um ein reales Gegenüber, sei es die Familie des Künstlers, seien es seine Freunde oder Vertraute aus der täglichen Umgebung.

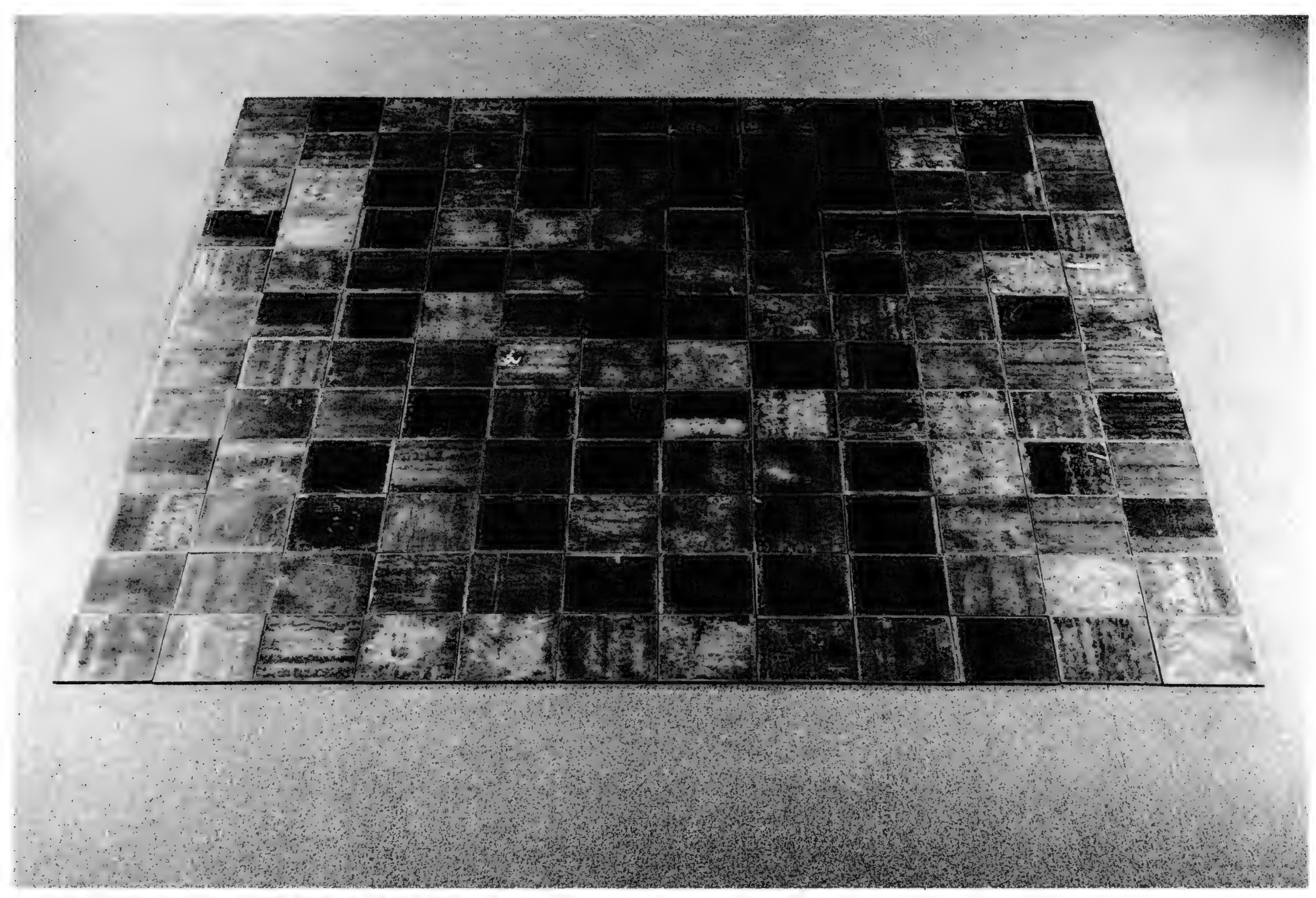
Der Deutsche Gerhard Richter gehört zu den Pionieren des Photorealismus der sechziger Jahre. Bewusst gibt er auch die spezifischen Möglichkeiten der Photographie (z. B. Unschärfe) wieder.

IN DIESEM JAHR: Biennale Venedig: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri* an Julio le Parc. Warhol dreht «Chelsea Girls». Duchamp-Retrospektive in der Tate Gallery. Jewish Museum, New York: Minimal Art-Ausstellung «Primary Structures». Niki Saint-Phalle, Jean Tinguely und P. O. Ultvedt realisieren in Stockholm die begehbare Riesenfrau «Hon».

Alexander Kluge: «Abschiede von gestern». Ingmar Bergman: «Persona». Michelangelo Antonioni: «Blow up». François Truffaut: «Fahrenheit 451». Franco Zeffirelli: «Der Widerspenstigen Zähmung».

Literatur-Nobelpreis für Nelly Sachs. Martin Walser: «Das Einhorn».

Die Diskussion um Minimal Art *begann Mitte der sechziger Jahre in New York. Der Begriff findet sich zuerst bei Richard Wollheim, der in einem Aufsatz in Arts Magazin vom Januar 1965 am Beispiel von Duchamp und Ad Reinhardt die Frage stellte, welchen Sinn es habe, von Werken bildender Kunst zu sprechen, wenn diese Werke die Eigenschaften bildnerischer, das heisst handwerklich künstlerischer, Gestaltung weitgehend oder gänzlich vermissen liessen. Wo der künstlerische Arbeitsvorgang entweder bis auf die blosse Entscheidung für ein schon präfabriziertes Objekt* (ready-made) *oder bis auf die relativ nichtssagende Ausführung einer in der Vorstellung schon präfabrizierten Idee reduziert werde, erscheine, meint Wollheim, die bildend-künstlerische Arbeit, gemessen an dem Kunstgegenstand selbst, als «minimal». Wollheims Versuch einer gewissermassen negativen Rechtfertigung ist später oft missverstanden worden, so, als habe er der neuen Kunst minimale künstlerische Bedeutung unterstellen wollen. Ihm kam es vielmehr darauf an, am Beispiel von Grenzfällen zu demonstrieren, dass tradierte Uebereinkünfte der Interpretation von Kunst nicht mehr ausreichen. Seine Untersuchung lässt sich mit dem ersten Teil einer Einführung vergleichen, die Werner Hofmann 1964 für den Katalog der Ausstellung «Neue Realisten und Pop Art» geschrieben hat. Bei Hofmann heisst es: «Während Mondrian sich zur Eliminierung der Darstellungsinhalte entschliesst und zum sachsinnfreien Gestaltungsakt fortschreitet, verzichtet Duchamp auf die Darstellungsformen und belässt die Dinge, die er auswählt, in ihrem dreidimensionalen Sosein.» In der* Minimal Art, *so könnte man die Formulierung Hofmanns abwandeln, ist das dreidimensionale Sosein der Objekte Bedingung und Ergebnis eines Gestaltungsaktes, der von der Idee dieses Soseins ausgeht.* *Jürgen Harten*



Sol LeWitt (* 1928): Ohne Titel. 1966–1968. 58 × 328 × 328 cm. Email auf Aluminium. New York, Dwan Gallery

1967 MINIMAL ART. Bei der Minimal Art geht es nicht um die Wiedergabe von dreidimensionalen Formen, sondern um die Darstellung von Raum schlechthin. «Drei Dimensionen sind echter, realer Raum. Damit sind wir das Problem der illusionistisch-perspektivischen Raumdarstellung los, des Raumes in und um Zeichen und Farben – eines der hervorstechendsten und fragwürdigsten Ueberbleibsel europäischer Kunst», schreibt Donald Judd, der neben Sol Lewitt, Carl André, Don Flavin und Robert Morris zu den profiliertesten Vertretern dieser Richtung gehört.

Minimal Art bezeichnet eine Abstraktionstendenz, die eine Rückführung der Formen auf Primärstrukturen sucht. Die Minimalwerke – wie auch Pop Art und Hard Edge-Malerei anti-individualistisch gestimmt – verzichten auf jedes schmückende Beiwerk, sie wollen nicht als Skulpturen im herkömmlichen Sinn verstanden werden, sondern als Sehkonstanten, die den Raum erlebbar machen.

IN DIESEM JAHR: Ad Reinhardt gestorben. Panamarenko baut sein erstes «Flugzeug». Sol Lewitt veröffentlicht in der Zeitschrift «Artforum» einen Text, in dem er die Grundsätze eines neuen Kunstbegriffs formulierte. Er stellt der herkömmlichen Wahrnehmungskunst die konzeptuelle, begriffliche Kunst gegenüber.

Jean-Luc Godard: «Weekend». Arthur Penn: «Bonnie and Clyde».

Peter Handke: «Kaspar». Rolf Hochhuth: «Soldaten». André Malraux: «Antimémoires». Martin Walser: «Zimmerschlacht». Das «Rote Büchlein» erreicht eine Auflage von 400 Millionen.



The dirt (or earth) is there not only to be seen but to be thought about! God has given us the earth, and we have ignored it! ***Walter de Maria***

Walter de Maria (* 1935): Dirt Show. 1968. 50 m³ dirt level. München, Galerie Heiner Friedrich

1968 EARTH WORKS. Im September 1968 stellt erstmals ein Künstler Erde in ihrem natürlichen Zustand aus. Der Kalifornier Walter de Maria füllt die Räume der Münchner Galerie Heiner Friedrich mit 50 Kubikmeter Erde. Wenig später findet in New York eine Ausstellung zum Thema Earth Work statt, an der auch andere Künstler teilnehmen.

Die Wahl des Werkstoffes Erde ist in verschiedenen Aspekten bedeutsam. Sie kann als «Gang zu den Müttern», als Rückkehr zum Ursprünglichen, Elementaren angesehen werden, wie sie sich auch in der Minimal Art auf einer andern Ebene abzeichnet. Bei all diesen Werken handelt es sich nicht um neodadaistische Anti-Kunst: Erde wird nicht im Sinn von Schmutz, Dreck verwendet, sondern als lebenspendende Materie. Diese Arbeiten spiegeln die Drop-out-Bewegung, die in den sechziger Jahren die amerikanische Jugend ergriffen hat, das kritische Verhältnis zum technisierten Jetzt, die Sehnsucht nach einer unzerstörten Welt.

De Maria hat an der Minimal-Ausstellung «Primary Structures» im Jewish Museum New York teilgenommen (1966), er gehört ausserdem zu den Pionieren der Land Art und der Konzept-Kunst.

IN DIESEM JAHR: Lucio Fontana gestorben. Europa nimmt von der Minimal Art Kenntnis (Wanderausstellung «Minimal Art»). Paris: Mai-Unruhen. Wolf Vostell: «Miss America 1968». 4. documenta in Kassel (Wahrzeichen: Christos sieben Tonnen schwerer Fesselballon). Marcel Duchamp gestorben. Die amerikanische Hegemonie in der Kunst ist offensichtlich.

Alexander Kluge: «Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos». Jean-Luc Godard: «La Chinoise». Roman Polansky: «Rosemary's Baby».

Wolfgang Bauer: «Magic Afternoon». Norman Mailer: «Marsch auf das Pentagon». Siegfried Lenz: «Deutschstunde». Günther Eich: «Maulwürfe».



Joseph Kosuth: One and three chairs. 1965–1969. Basel, Kunstmuseum, Leihgabe

Die erste Manifestation der Konzept-Kunst fand Anfang 1969 in New York statt. Der Publizist und Theoretiker Seth Siegelaub veranstaltete eine Ausstellung, in der keine Bilder oder Objekte gezeigt, sondern bloss eine Reihe von Katalogen vorgelegt wurden. Der Katalog war die Ausstellung; er enthielt Konzepte, Pläne und verbale Anweisungen zu Arbeiten von Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner – Arbeiten, die nicht zur Realisation, sondern zum intuitiven Erlebnis bestimmt waren.

Durch diese Ausstellung und die darauf folgende Entwicklung, welche auch von anderen Künstlern getragen war, wurden die Merkmale der Konzept-Kunst geprägt. Einerseits führte die «Entmaterialisierung» der künstlerischen Aussage dazu, dass die Werke der Konzept-Kunst keine visuell oder haptisch greifbaren Formen mehr aufweisen, wie sie die Malerei und die Bildhauerei kennen. Die Ausdrucksmittel der Konzept-Künstler beschränken sich fast ausschliesslich auf Texte, Photographien, Pläne, Landkarten, Dias usw. Andererseits kann jedoch die Konzept-Kunst Gebiete und Phänomene erfassen, die mit konventionellen Mitteln nicht erreichbar sind, indem sie die Intuition und die Einbildungskraft des Betrachters unmittelbar anspricht. Zdenek Felix

Der Grund, meine Tätigkeit «Konzeptuelle Kunst» zu nennen, lag in meinem deutlichen Gefühl für die Tatsache, dass die Kunst-Bedeutung, die Material beim Gebrauch innerhalb eines Kunstzusammenhangs annahm, äusserst vergänglich war und fast vollständig von zusätzlicher Information abhing. Dass Kunst etwas mit handwerklichem Können zu tun habe, ist nur ein naiver Glaube, der jene Auffassung unterstützt und in der Konsequenz Malern erlaubt, weiterhin zu malen. Joseph Kosuth

1969 KONZEPT-KUNST. Der amerikanische Künstler Joseph Kosuth gehört zu den wichtigsten Vertretern der Konzept-Kunst. 1967 gründete er *The Lannis Museum of Normal Art* in New York, dessen Arbeit gänzlich der Dokumentation der konzeptuellen Werke gewidmet wurde. Seit 1969 steht er im engen Kontakt mit der englischen Gruppe «Art & Language».

Nach der Auffassung von Kosuth ist die Kunst eigentlich nur «eine konzeptuelle Untersuchung der Kunst». Nicht die Produktion von Kunstwerken, sondern die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst sollte Gegenstand der Kunst sein. Kosuth, der in der letzten Zeit fast ausnahmslos Texte schreibt, bediente sich am Anfang auch des Objektes, um seine Kunstvorstellungen auszudrücken. Die Arbeit «One and Three Chairs» entstammt der Serie «Kunst als Idee als Idee»; sie besteht aus einem echten Stuhl, einem am gleichen Ort aufgenommenen Photo des Stuhls und einer Wörterbucherklärung. Das Photo und der wirkliche Stuhl stellen zwei verschiedene Realitätsebenen, der lexikalische Text eine höhere, abstrakte Ebene der Vorstellung eines Stuhles dar.

Aus der Gegenüberstellung ergibt sich die begriffliche Schwächung und gleichzeitig die konzeptuelle Auswirkung des Werkes. Z. F.

IN DIESEM JAHR: Kunsthalle Bern: When Attitudes become Form. Christo verpackt u. a. die Kunsthalle Bern und die Steilküste «Little Bary» in Australien. Jannis Kounellis zeigt in den leeren Räumen der *Galleria L'Attico*, Rom, ein Dutzend lebende Pferde.

Peter Fleischmann: «Jagdszenen aus Niederbayern». Luis Bunuel: «La voie lactée».

Nobelpreis für Samuel Beckett. Friedrich Dürrenmatt: «Play Strindberg». Norman Mailer erhält für «Armies of the Night» den Pulitzerpreis.

Die Kunstszene der sechziger Jahre ist gekennzeichnet durch eine Ideenexplosion in allen künstlerischen Bereichen. Aus den vielfältigen Formen und Richtungen wie Happening, Fluxus, Environmental Art, Funk Art, Project Art kristallisierten sich in den letzten Jahren besonders die Body Art, die Concept Art und die Land Art heraus. Land Art, zunächst einmal als einheitliche Kunstrichtung betrachtet, bemüht sich um Ausdrucksmöglichkeiten, die die Werteskala traditioneller Kunst überschreiten. Kunst und künstlerische Objekte erhalten ihren Wert hier nicht mehr durch die Aura von Museen und Galerien. In gerade diesem Rahmen bewegte sich Dada, und was er, darin befangen, versuchte, ist der Land Art ausserhalb dieses Rahmens gelungen. Sie wird deshalb oft fälschlicherweise als ein Neo-Dadaismus bezeichnet.
In der Land Art wird die Landschaft selbst zum Kunstobjekt, zu Kunst. Sie ist nicht mehr nur dekorativer Hintergrund für Skulpturen traditioneller Art, sondern wird in den künstlerischen Prozess und das Werk selbst miteinbezogen, die Naturlandschaft ebenso wie Stadt- oder Industrielandschaften.
Die Ursachen für die Entstehung speziell dieser Kunstrichtung sind in einem ausserkünstlerischen Bereich, in der veränderten wissenschaftlich-technischen Situation der Industriegesellschaften zu suchen. Die Atombombe hat uns die Erde als ein zerstörbares Objekt bewusst gemacht. Der Flug zum Mond hat den menschlichen Massstäben eine neue Dimension gegeben, und schon die Satelliten- oder Flugzeugperspektive macht unsere Erde zum ästhetischen Objekt. Autobahnen beispielsweise verlieren aus dieser neuen Sicht ihren funktionalen Charakter und werden zu künstlichen/künstlerischen Markierungen in der Landschaft.
So lässt Dennis Oppenheim, geb. 1938 in Mason City/Washington, einen Mähdrescher andere als die funktionalen Bahnen in ein Getreidefeld schneiden. Das optische Resultat wird dem Bereich der Land Art zugerechnet.
Die einzelnen Künstler, die allgemein als Vertreter dieser Kunstrichtung bezeichnet werden, sind ihrer künstlerischen Herkunft nach sehr verschieden. Der Amerikaner Walter de Maria, geb. 1935 in Kalifornien, ist mit seinen zwei weissen Kalklinien, die er auf einen ausgetrockneten Wüstensee gezogen hat, ebenso der Concept Art wie der Land Art zuzurechnen. Der Engländer Richard Long, geb. 1945 in Bristol, arbeitet sowohl im Museum als auch in der Landschaft. Mit der Problematik von Skulptur und Raum handelt Barry Flanagan, geb. 1941 in England, in seinen Arbeiten. Wie der Holländer Jan Dibbets, geb. 1941, beschäftigt sich auch der Amerikaner Robert Smistson, geb. 1938 in New Jersey, mit einer dekorativen Variante der Land Art. Allein Michael Heizer, geb. 1944 in Kalifornien, bezieht eine Position, die weder der Concept Art noch der dekorativen Land Art zuzurechnen ist.

Hannes Meyer





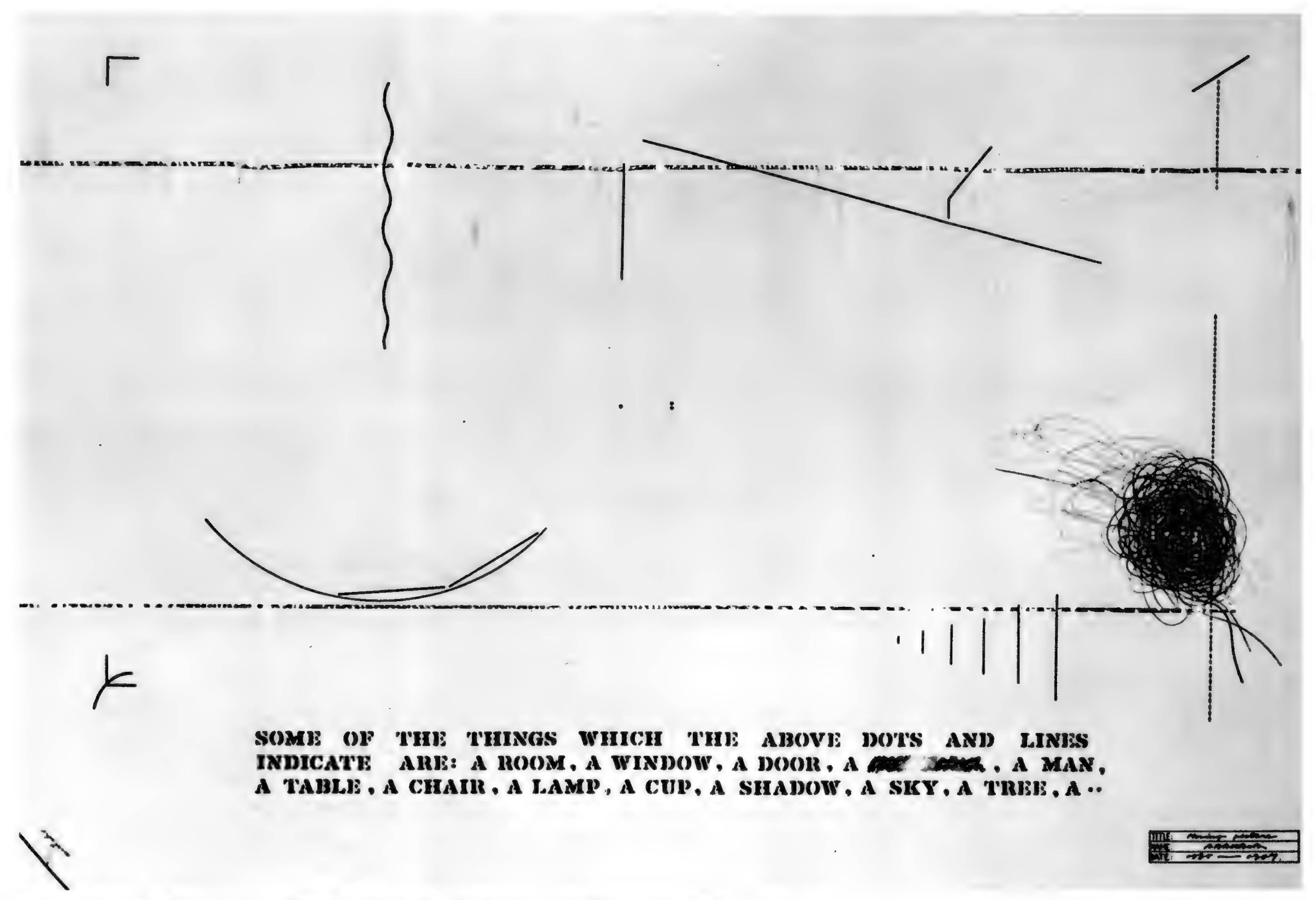




Michael Heizer (* 1944): Double negative. 1969

1969 LAND ART. Michael Heizer, geboren 1944 in Berkeley (Kalifornien), ist einer der bedeutendsten Vertreter der heutigen amerikanischen Kunstszene. Obwohl Heizer in und mit der Landschaft arbeitet, nimmt er gegenüber den Künstlern, die der Land Art zugerechnet werden, eine Sonderstellung ein. Seine Arbeiten erhalten ihre Bedeutung und ihren Sinn allein in ihrer tatsächlichen Existenz in den Wüsten Nevadas. Photos in Zeitschriften oder Galerien, Filme in Museen können den Eindruck und das Essentielle dieser amerikanischen Skulpturen nicht wiedergeben. Auch die blosse Idee oder die Konzeption vermag nicht die Kunstwerke Heizers zu ersetzen. Dadurch unterscheiden sie sich von der Concept Art und der Land Art.

Nahe Las Vegas (Nevada) in der Mormon Mesa, einer für diese Landschaft typischen Hochebene, findet sich die grösste Skulptur in der Geschichte der abendländischen Kunst. Sie stellt für diese einen Wendepunkt dar. Das «Double Negative» ist 1969 begonnen und 1970 vollendet worden. 240000 Tonnen Sandstein sind bewegt worden. Diese Skulptur (500 m lang, 15 m breit und 10 m tief) ist als Ganzes, als eine Einheit zu verstehen. Sie setzt sich aus zwei sogenannten negativen Objekten, den beiden Einschnitten und dem mittleren Teil, dem Nicht-Gestalteten, dem Nichts zusammen. Die zwei zungenartigen Gebilde vor den Einschnitten entstanden aus den freigewordenen Sandmassen.



Shusaku Arakawa: Moving picture. 1968/69. 241 x 163 cm. Oel auf Leinwand. Zürich, Kunsthaus, Leihgabe

1970 DENK-KUNST. Viele enttäuschte Besucher der Biennale 1970 in Venedig trösteten sich an den Denk-Tafeln des in Amerika lebenden Japaners Arakawa, der bisher nur wenigen Eingeweihten bekannt war. Diese intelligenten, in ihrer Visualisierung überzeugenden Arbeiten lassen sich der Konzept- oder Ideen-Kunst zuordnen, weisen jedoch unter anderem darin über diese hinaus, als es sich dabei weniger um Gedanken-Protokolle denn um Denk-Anweisungen handelt. Ausserdem erklärt der Künstler, dass seine Arbeiten im Kontakt mit Linguisten und Psychologen entstanden seien. – Das Schaffen Arakawas kann in seinem interdisziplinären Charakter als beispielhaft betrachtet werden: Denn die Kunst der späten sechziger und frühen siebziger Jahre entdeckt nicht nur neue Ausdrucksformen, sondern auch neue Themen: Spielzonen, neue Städte, neue Kommunikationsformen und anderes mehr. Sie öffnet sich gegen die Natur- und Geisteswissenschaften, und der Künstler beginnt im Verein mit Spezialisten zu arbeiten.

IN DIESEM JAHR: Mark Rothko gestorben. John de Andrea: Erste Ausstellung seiner hyperrealistischen, lebensgrossen Aktfiguren. Riverside Museum, New York: «Painting from the Photo». Daniel Spoerri: Eat-Art-Edition. In Mailand feiern die «Nouveaux Réalistes» ihren 10. Geburtstag mit einem Multimedia-Ereignis. Harald Szeemann organisiert in Köln die Ausstellung «happening & fluxus». Biennale Venedig: Es werden keine Preise mehr vergeben.

Rainer Werner Fassbinder: «Katzelmacher», Robert Altmann: «Mash», François Truffaut: «L'enfant sauvage».



Gilbert and George. 1971. Düsseldorf, Kunsthalle

I Gilbert was born in a small Dolomite village in September of 1943. I am the son of a shoemaker and I began sculpting at the age of eight. There I have a house, a mother, 3 sisters and one brother that I like very much.
I George was born in Devon in 1942. My Father is, I believe, a carpenter. I met him for the 1st time in 1966 and I have not seen him since. My Mother married now for the third time lives still in Devon, also my only brother Alec who is an evangelist.
We met in London last year
We began to dream of a world of beauty and happiness of great riches and pleasures new of joy and laughter of children and sweets of the music of colour and the sweetness of shape, a world of feeling and meaning a newer better world, a world of delicious disasters of heartrending sorrow, of loathing and dread a world complete, all the world an art gallery.
Gilbert and George

1971 KÖRPERKUNST. Body Art ist ein durch die Identität zwischen Kunstprozess und Lebensprozess gekennzeichneter Teilaspekt der Prozesskunst, eine Kunstform, die einer enthumanisierten Technokratie das Individuum und seine spontansten Aeusserungen entgegensetzt.

Gilbert & George traten am 20. Januar 1969 erstmals als singende Skulpturen auf. Sie brachten in der St. Martin's School das Lied «Underneath the Arches» zu Gehör. Seither zeigten sie sich regelmässig – mit bronzefarben geschminkten Gesichtern – als lebende Skulpturen.

Ihren eigenen Körper als Demonstrationsobjekt benutzten u. a. auch Arnulf Rainer, Klaus Rinke, Wolf Kahlen und Timm Ulrichs sowie der Schweizer Urs Lüthi

IN DIESEM JAHR: Dali-Retrospektiven in Rotterdam und Baden-Baden haben einen sensationellen Erfolg. – Zahllose Veranstaltungen zum Dürer-Jahr. Albrecht Dürer inspiriert verschiedene Künstler der Gegenwart, z. B. Rainer Wunderlich. In den USA wird eine Neuformulierung des Urheberrechts vorgeschlagen, das den Künstlern beim Wiederverkauf ihrer Werke einen Gewinnanteil von 15 Prozent garantiert.

Joseph Losey «The go-between». Luchino Visconti «Tod in Venedig».
Literatur-Nobelpreis an Alexander Solschenizyn. Golo Mann: «Wallenstein».

Vermutlich wird die allgemeine Kommunikation von vielen Künstlern auch gar nicht angestrebt; sie ziehen sich vielmehr bewusst oder unbewusst auf sich selber, in ihre subjektive Vorstellungswelt und damit auf eine kleine esoterische Gruppe zurück, in der sie sich in ein – selbstgeschaffenes – Ordnungssystem integrieren und in der sie sich sicherer fühlen als in einer wenig transparenten, manipulierten Umwelt.

In diesem Sinne sind die individuellen Mythologien eine Spiegelung der «grossen Weigerung», des Verzichts, mit einer Umgebung zu kommunizieren, mit der man sich nicht identifizieren will und kann und an deren Veränderbarkeit man nicht mehr glaubt. (Unter diesem Aspekt ist das Betonen dieser Abteilung innerhalb der d5 wirklich dokumentarische Reflexion.) Sie sind Ausdruck der – bei einem Teil der Jugendlichen anzutreffenden – Resignation und stehen im Gegensatz zu einer anderen, ebenso häufig anzutreffenden Tendenz, die jedoch an der documenta 5 nicht oder nur unzulänglich vertreten ist: der Haltung jener Künstler nämlich, die an die Möglichkeit einer grundsätzlichen aktiven Veränderung unserer politischen und damit auch gesellschaftlichen Strukturen glauben und arbeiten. Auch diesen gelingt es offensichtlich noch nicht, zu einer umfassenderen Kommunikation mit der Allgemeinheit (der nicht privilegienspezifisch strukturierten Gesellschaft) zu gelangen, da die zur Verständigung notwendigen Leitvorstellungen weitgehend fehlen.

Peter F. Althaus



Paul Thek (* 1933): Arche und Pyramide. 1972. Kassel, documenta 5

1972 INDIVIDUELLE MYTHOLOGIEN. Die documenta 5 in Kassel hat den Begriff «Individuelle Mythologien» popularisiert, den Harald Szeemann 1963 für die Kunst von Etienne Martin geprägt hat. Szeemann schreibt dazu: «Der äusseren Erscheinung nach sind die ‹Individuellen Mythologien› ein Phänomen ohne gemeinsamen Nenner, sie sind jedoch verständlich als Teil der Vorstellung einer Kunstgeschichte der Intensität, die sich nicht an formalen Kriterien allein, sondern an der spürbaren Identität zwischen Intention und Ausdruck orientiert.»

Die superindividualistischen Fluchtformen der «Individuellen Mythologien» stehen im extremen Kontrast zum Ruf nach einer lesbaren oder gesellschaftlich relevanten Kunst. Dieser Rückzug ins Private – Entsprechungen in andern Lebensbereichen gibt es in grosser Zahl – findet seinen künstlerischen Ausdruck meist in romantisierenden, spontan-ungelenken, in elementaren Techniken und Materialien ausgeführten Arbeiten.

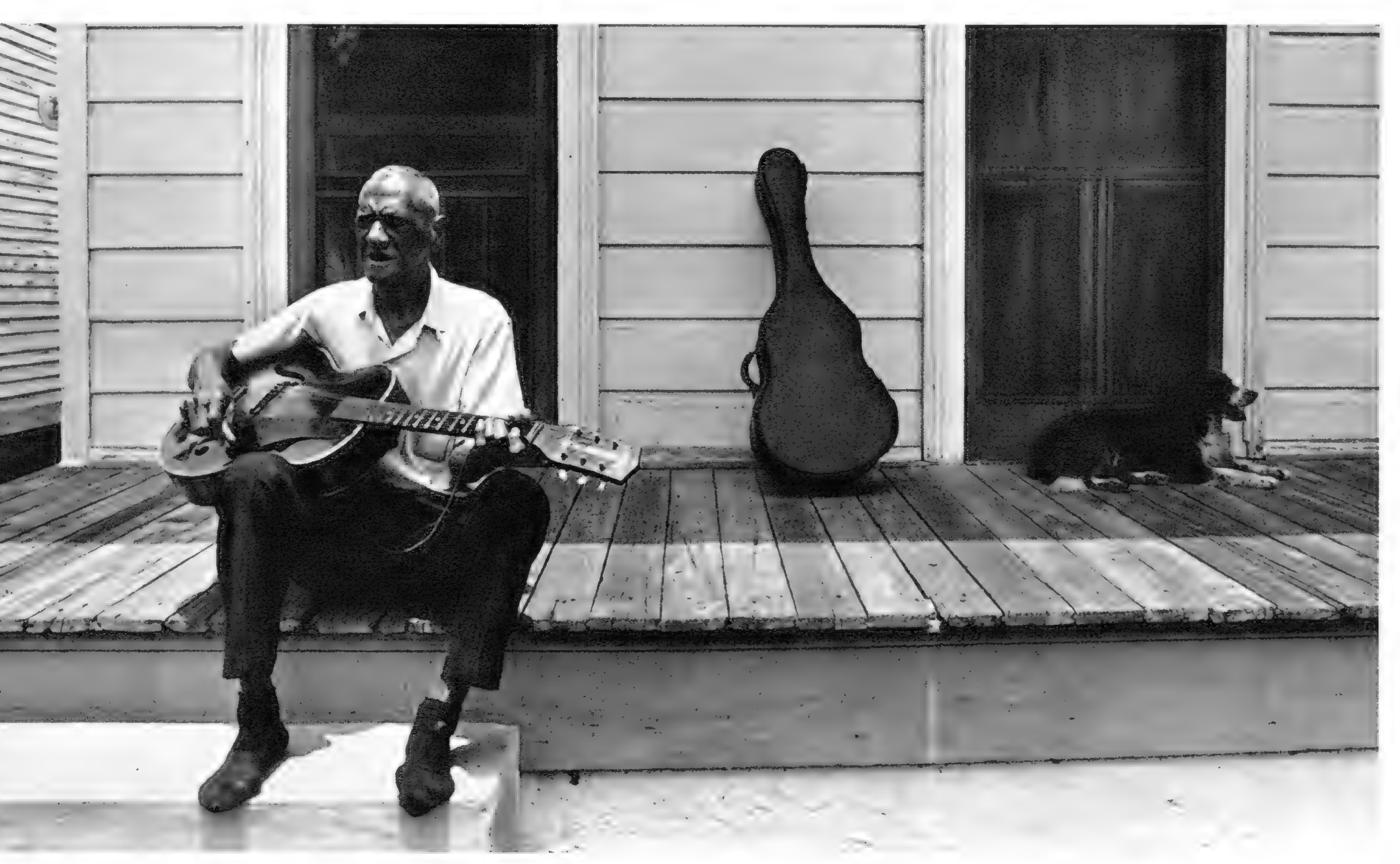
IN DIESEM JAHR: Andy Warhol beginnt nach mehrjährigem Unterbruch wieder zu malen (Mao-Bildnisse). Ursi Luginbühl, Bernhard Luginbühl und Jean Tinguely feiern den Barbara-Tag mit Schüssen und eigenen Kanonen. Die 5. *documenta* in Kassel zeigt eine höchst vielschichtige, schwerzugängliche Situation. Besondere Beachtung findet die Abteilung «Realismus». An einem Ausstellungsgebäude ist ein Transparent mit der Aufschrift «Kunst ist überflüssig» angebracht.

Francesco Rosi: «Il caso Mattei», Eric Rohmer: «Le genou de Claire», Stanley Kubrick: «Clockwork Orange».

Literatur-Nobelpreis an Heinrich Böll. Max Frisch: «Tagebuch 1966–1971».

Aus New Orleans

Von Fulvio Roiter



Der Gitarrist Louis Keppard

Im *Französischen Viertel* ►





Familie aus Louisiana in einer Strasse des *Vieux Carré*

Die Nichte von De De Pierce spielt das Klavierkonzert von Schumann auf der Klarinette ▶




720
722
BANKAMERICARD



Haus eines alten Jazz-Musikers

◀ Bourbon Street

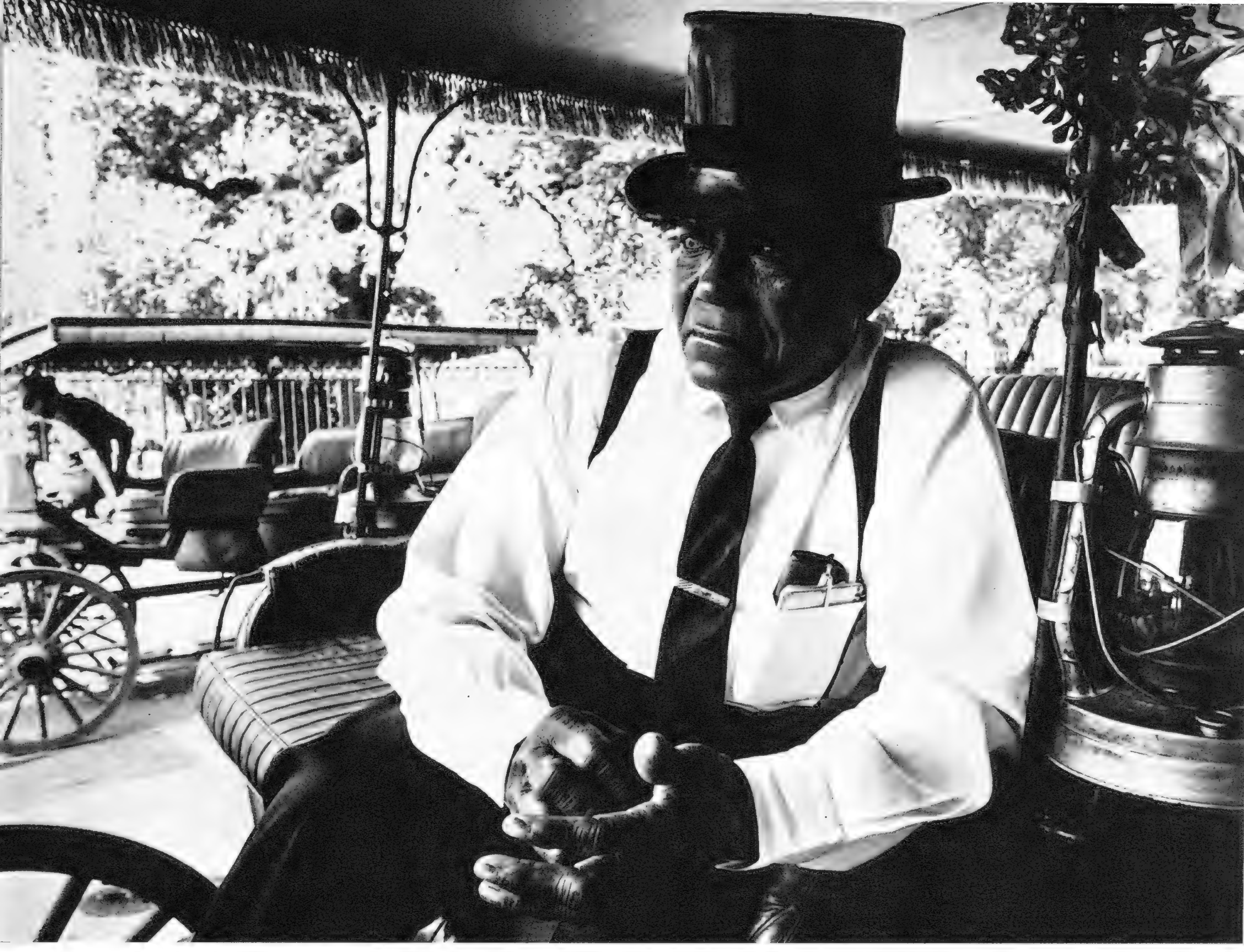

829
TWO
HOUR
PARKING
8 A.M.
TO 6 P.M.

◀ Im *Französischen Viertel*



Bourbon Street





Fiakerkutscher im *Vieux Carré*

◄ Im *Französischen Viertel*

Leitfossilien der Zeitkunst – Prognosen für 1973

Ihre Umfrage möchte Auskunft haben, «in welcher Richtung die künstlerischen Innovationen liegen könnten, die das Jahr 1973 bringt, welche bereits eingeleiteten Entwicklungen fruchtbare Steigerungen erfahren, dominante Rollen spielen könnten oder eine besonders heftige Resonanz hervorrufen werden». Sie gehen also von Innovationen aus, die bereits heute Elemente aufweisen, die diese dazu prädestinieren, Mode zu werden. Das tun sie auch, sogar solche Bewegungen, deren Kunstwollen gerade ist, sich nicht sofort dem allgemeinen Verständnis preiszugeben, die die Absichten zu verschleiern suchen, die Barrikaden errichten gegenüber oberflächlichen Klassifizierungen von dem, was letztlich in irgendeiner Form, als ausstellbares Objekt, als Spur oder als Publikation, also in zu beurteilender Werkform, uns vorliegt. Sichtbares ist in solchen Fällen sehr oft lediglich Anhaltspunkt für Gedanken und Informationen nicht ausschliesslich visuellen Charakters, also Ferment, und meidet daher den spektakulären Aspekt, der der Kunst der sechziger Jahre innewohnt. Der Anspruch einer Kunst, die im Monumentalen ihre Verwirklichung sah, hat letztlich alle diese Weltbestenlisten und Umfragen hervorgerufen. Es ist klar, dass sich die Künstler dem entziehen wollen. Ich habe öfter darauf hingewiesen, dass das im Laufe der documenta 1972 sichtbar gewordene ikonographische Thema die Schachtel, die Box war, mit der Implikation, dass die meisten Künstler erneut die äusseren Grenzen der Schachtel, des Kontexts, in dem Kunst sich abspielt, akzeptieren, um im Innern reicher und differenzierter zu operieren. Ich glaube, dass das im Moment die meistversprechende Richtung ist, weil sie den Betrachter auf verschiedenen Ebenen anregt und gleichzeitig, die Grenzen und Eigengesetzlichkeit akzeptierend, versucht, die festgefahrenen Sehgewohnheiten durch inhaltliche Aussagen zu sprengen. Es finden sich in ihr beide Künstlertypen: die kritischen, die versuchen, durch Blosslegung von Strukturen eine Distanz zum Künstlertum anzustreben, und solche, die im Gegenteil, ausgehend von einer Obsession und der Reflexion der dieser entsprechenden bildnerischen Mittel, die nicht mehr mit Materialeigenschaften identisch sind, ein noch nicht anerkanntes System von Zeichen für komplexere Vorgänge suchen oder schon gefunden haben. Es sind sehr oft europäische Künstler, die in ihrem Werk solche Haltungen verkörpern, die teilweise hohe Anforderungen stellen: das Wissen um die Ambiguität des Bildes, die Voraussetzung bildbezogener Bildung, den Wunsch, sich visuell äussernde Obsessionen als allgemeingültig zu erkennen. Das Akzeptieren der Kontextgrenzen und die Reflexion der bildnerischen Möglichkeiten und der Untersuchungsgegenstände werden in den nächsten Jahren, teilweise schon 1973, zum Neuüberdenken der jüngeren Kunstgeschichte und erneut zu einer Neuinterpretation der grossen Figuren führen, die für gelebte komplexe Vorgänge unter Beibehaltung traditioneller Medien mit der Zeit (in Produktion und Rezeption) eine allgemeinverständliche direkte oder poetisch umgesetzte abstrakte abbrevierende Bildsprache gefunden haben, wie Picasso, Klee oder näher bei uns Giacometti. Von ihnen aus werden wir uns wieder Künstlern zuwenden, die in der öffentlichen Anerkennung zu kurz gekommen sind, gerade weil sie den sich selbst gesetzten Kontextgrenzen nie Gewalt angetan haben, wie in der Schweiz Robert Müller und Bruno Müller. Was die erwähnten jüngern Künstler betrifft, möchte ich den Lesern dieses Heftes raten, die Aktivitäten des Kunstmuseums Luzern und des Kunstmuseums Basel zu verfolgen und nochmals den Katalog der documenta sich anzusehen; denn auch das hier nicht erfolgte Hinwerfen von Namen in Umfragen ändert nichts an der Tatsache, dass die Beschäftigung mit Kunst und die Prospektion von neuen bildnerischen Möglichkeiten eine Anstrengung bleiben sollte. *Harald Szeemann*

«People stared at the make up on his face
Laughed at his long black hair, his animal grace
The boy in the bright blue jeans
Jumped on the stage
And lady Stardust sang his songs
Of darkness and disgrace»
David Bowie, The Rise and Fall of Ziggy Stardust

1973? – Im Kommen ist etwas, das mit Musik, Tanz, Mimik, provokativer Inszenierung der eigenen Person zu tun hat. In der Wirklichkeit und im Bild. Jedoch nicht im herkömmlichen Sinn. Nehmen wir als Pole in der Ausgangssituation die introvertierten Aktionen von Vito Acconci und den mörderisch-aggressiven Schlagabtausch bei Howard Fried.
Damit verbundene Vorstellungen auf gesellschaftlicher Ebene von Verhaltensweisen ausgesprochener Minderheiten, stilisiert, fetischisiert, um ihrer selbst Willen an einen Punkt geführt, wo sich eine Verselbständigung der Phänomene ereignet, die losgelöst von ihrem Kontext den Terror von Kausalitätszwängen und Konditionierungen exemplarisch demonstriert. Der Weg führt über Warhol/Morrissey, A clockwork orange, Rosa von Praunheim, David Bowie, Roxy Music, Lou Reed, Alice Cooper zu den an der Westküste beheimateten «Cockettes» und «La Grande Eugène».
Als ein natürliches Verhalten gelebte Zweideutigkeit wird auch im Sinne einer Selbsterkenntnis durch die Potenzierung bestehender Klischees inszeniert, gelebt, provokativ vorgetragen.
Im Bereich der bildenden Kunst haben ab 1969 Gilbert & George durch die über Stunden dauernde Wiederholung des Liedes «Underneath the Arches» das Allzumenschliche der sentimentalen Weise in einer besessen artikulierten Künstlichkeit zerfliessen lassen.
Kounellis Tänzerin, die immer dieselben Schritte ausführt nach einer auf einem Bild notierten Melodie, gespielt von einem Violonisten, ist ein Werk, das nur dann seine grundsätzliche Bedeutung erhält, wenn man sich seine Ausstellung von 12 Reitpferden in der Galleria l'attico 1969 in Rom und den Feuerraum von 1970 vor Augen hält.
Die Anzeichen häufen sich bei jungen Künstlern für eine vorbehaltlose, gewissermassen auch schonungslose Inszenierung ihrer selbst im und als Bild gemäss dem Satz von Gombrowicz: «es gibt nur verkörperte Ideen». *Jean-Christophe Ammann*

Ein Ausblick auf das Kunstgeschehen 1973 ist leicht und unmöglich zugleich. Leicht, weil bei der – beklagenswerten, aber nicht zu leugnenden – Emanzipation des Kunstmanagements gegenüber der Kunst blosse geschäftliche Kalkulation der Erkenntnis zugrunde liegt, dass der 1972 noch nicht ausgeschöpfte Realismus-Boom auch dieses Jahr den Markt und die Tagesdiskussion bestimmen wird. Ein Blick auf den Ausstellungskalender bestätigt das. Zu hoffen ist nur, dass das «Prinzip Realismus» in gehöriger Breite gesehen und gehandelt wird oder dass zumindest ein Edward Kienholz nachhaltiger wirkt als der orthodoxe Photorealismus. Dieser praktiziert ebenso wie die nunmehr offenbar im Rückzug begriffene Concept-art, nur mit vertauschten Gewichten, eine säuberliche Zweiteilung von Idee und Ausführung eines Werks. Derlei verbraucht sich rasch in seiner Faszinationskraft, eignet sich eher als Geste, auch als Sensation, wie sie das Management benötigt. Uebrigens hat dieses in den letzten Jahren eine eigene Kunstgattung hervorgebracht: die Ausstellung von Kunstwerken als Ausstellungskunstwerk. Nicht umsonst sind einige der Kunst-Regisseure mehr in den Vordergrund getreten als viele von ihnen vorgeführte Künstler. Die Titel einiger angekündigter Ausstellungen lassen vermuten, dass diese dubiose «Kunstrichtung» sich 1973 noch weiter entfaltet.
So weit, so leicht. Doch der Blick auf vieles, so ist zu fürchten, was nicht nur gegenwartssymptomatisch, sondern auch gegenwartsgültig ist, wird vom verselbständigten Management verstellt, das dabei Unterstützung erhält von einer Kunstkritik, die den Qualitätsbegriff fallengelassen hat und ausschliesslich von Innovation spricht. Prognosen werden hier nahezu unmöglich. Nicht zufällig glaubt man daher klarer *abseits* vom engeren Kunstbereich Konstellationen zu bemerken, die auch für eine zukünftige *Kunst* bedeutsam werden dürften. In der Urbanistik etwa geht es zunächst mehr um Psychologie oder um Bodenrecht als um Kunst, und die Sanierung alter Stadtkerne steht nicht mehr im Zeichen eines ästhetizistischen Historismus, sondern visiert das Ziel einer «Revitalisierung» an. Aber gerade von hier aus zeigten sich in den letzten Jahren – und das könnte 1973 noch wichtiger werden – Ansätze zu einer integrierten, neuen Kunstposition – Ansätze, die weit ergiebiger sind als die leider zum schicken Modegeschwätz verkommene Leben-Kunst-Diskussion. *Ernst-Otto Erhard*

Fortsetzung Seite 290

LYNKEUS

Hinweise auf Kunst- und Photobücher

LUDWIG H. HEYDENREICH

Italienische Renaissance

Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460
Verlag C. H. Beck, München. Fr. 137.50

Jede Generation sieht sich vor die Aufgabe gestellt, das Phänomen ITALIENISCHE RENAISSANCE neu zu überdenken und Stellung zu ihm zu beziehen; denn mit dem veränderten Standpunkt des Betrachters wandelt sich auch das Bild dieses Geistes- und Kunstfrühlings, der einzig mit dem griechischen fünften Jahrhundert vergleichbar ist.

Das Unterfangen, Architektur, Skulptur und Malerei der Epoche mit dem geistigen Aufbruch, der diese Künste erst ermöglichte, zusammenzusehen, ist so verlockend wie schwierig. Die Schauplätze: Florenz und Siena, Rom, Norditalien und gar der Sonderfall Venedig, boten in politischer, sozialer, geistesgeschichtlicher und künstlerischer Hinsicht so grundverschiedene Ausgangslagen, dass für die Anfänge der *rinascità* kaum eine für alle verbindliche Aussage gemacht werden kann. Dazu kommt der Umstand, dass die Malerei ihren Schwesterkünsten um bedeutendes nachhinkte; dass beispielsweise Brunelleschi und Ghiberti mit ihren Wettbewerbsarbeiten für das Baptisterium oder Nanni di Banco mit den Quattro Coronati an Orsanmichele dem Hauptharst ihrer malenden Florentiner Landsleute um Jahrzehnte voraus waren. Dem hier angezeigten Werk von Ludwig H. Heydenreich stellt sich ausserdem das Handicap, dass es sich nach oben auf das Jahr 1460 beschränken muss. Denn es bildet den linken Flügel eines Triptychons, dessen die Zeit von 1460 bis 1500 betreffende Teile bereits vorher erschienen sind und André Chastel zum Verfasser haben. Diese Vorwegnahme verbietet es dem Autor, die in die vierziger und fünfziger Jahre fallenden Frühwerke von Künstlern einzubeziehen, die erst nach dem Stichjahr 1460 zur Entfaltung kamen; und es zwingt ihn, die Darstellung Donatellos abzubrechen, bevor der grösste Bildhauer des Jahrhunderts das letzte Wort gesagt hat.

Heydenreich beginnt die Geschichte der Früh-Renaissance mit einer Ueberschau des Zeitabschnitts, in welcher alle grossen Themen und Namen in Zusammenhang gebracht werden und überdies mit epochemachenden Werken im Bilde gegenwärtig sind. Dann wendet er sich in drei grossen Abteilungen der Architektur, der Skulptur und der Malerei zu.

Im Architektur-Kapitel beweist der Autor bereits sein Vermögen, das organische Herauswachsen eines Kunstwerks aus den Gegebenheiten seiner Zeit und Umwelt aufzuzeigen. Ein Musterbeispiel dieser Betrachtungsweise ist der Abschnitt ROM, wo mit wenigen Sätzen der desolate Zustand der Urbs am Ende des 14. Jahrhunderts skizziert und dann gezeigt wird, mit welcher Energie und Zielstrebigkeit die Päpste die *restauratio Romae* in Angriff nahmen.

Das Begreifen des Kunstgeschehens als Ausdruck einer äusserst komplexen menschlichen Gemeinschaft wird dann aufs glücklichste ergänzt durch das Herausstellen der Rolle, die das Genie des einzelnen in diesem Prozess spielt. Denn immer ist sich der Autor bewusst, dass der Zeitgeist zwar die Voraussetzung für die Existenz eines Meisterwerks stiftet, dass der schöpferische Akt hingegen Sache des Individuums ist.

Es liegt an der Natur der Baukunst, wenn diese in einem stark auf das Bild abstellenden Werk vergleichsweise schlecht wegkommt. Denn wie soll mit photographischen Aufnahmen ein auch nur annähernder Begriff von Brunelleschis Innenräumen in S. Lorenzo, von Albertis Tempio Maletestiano vermittelt werden? Man ist hier in hohem Masse auf die Ueberzeugungskraft des Wortes angewiesen. Und diese ist bei Heydenreich gross. Auch ist zu sagen, dass das Schaffen der grossen Renaissance-Architekten ja nicht als geschlossenes Œuvre, sondern als fragmentarische Folge von Exempla auf uns gekommen ist.

Nanni di Banco: Quattro Coronati (Ausschnitt). 1411–1414. Marmor. Florenz, Orsanmichele



Leichter hat es der Autor beim Kapitel Skulptur. Hier tritt das grossartige Neue mit zwei Hauptmeistern, Lorenzo Ghiberti und Jacopo della Quercia, sozusagen termingerecht, das heisst im ersten Jahrzehnt des Quattrocento, auf den Plan. Ihnen auf dem Fuss folgt Nanni di Banco, dessen Bedeutung Heydenreich schön herausstellt. Und auch den grössten der Grossen, Donatello, finden wir schon zwischen 1404 und 1407 als Gehilfen in Ghibertis Werkstatt.

Es ist dem Autor hoch anzurechnen, dass er über seiner Verehrung Donatellos auch dem heiter-liebenswürdigen Luca della Robbia gerecht wird und kleineren Sternen wie Bernardo und Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Agostino di Duccio usf. den ihnen gebührenden Glanz zugesteht.

Der Schwierigkeit, die das Spätkommen der Malerei dem Betrachter in den Weg legt, weicht Heydenreich nicht aus. Er lässt die Meister des Jahrhundertbeginns, die noch tief im *gotico internazionale* steckten und der *ars nova* beziehungslos oder gar ablehnend gegenüberstanden, ausführlich zu Worte kommen: Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, Pisanello und die Sienesen Giovanni di Paolo und Sassetta. Um die Mitte der zwanziger Jahre ist dann das Neue mit Masaccio plötzlich und mit Urgewalt da. Aber der Maler der Brancacci-Kapelle stirbt als Siebenundzwanzigjähriger, und ins Blickfeld treten die Engel und Heiligen des Beato Angelico, die bezaubernd schön, aber vom Zeitgeist unberührt sind. Mit Paolo Uccello ist man dann mitgerissen von der heftigen Strömung, die den Vorsprung der Bildhauer einholen wird; aber der liebenswerte Filippo Lippi erweist sich noch einmal als verlangsamendes Element. Denn in der «stillen Gelassenheit Filippos liegt» – wie Heydenreich sagt – «eine entschiedene Abwendung von der Kunst Masaccios». Mit Benozzo Gozzoli weiss der Autor weniger anzufangen als mit Domenico Veneziano, aber bei Andrea del Castagno geht ihm das Herz auf. Und endlich krönt Piero della Francesca den Zeitabschnitt, dessen grösster Ruhm er mit Brunelleschi und Donatello ist.

Beizufügen ist, dass der Band vorbildlich illustriert wurde, und zwar sowohl was die Bildauswahl als was die Güte der Wiedergaben betrifft. Ein umfangreicher Apparat (Pläne und Rekonstruktionen, Zeittafel, Chronologie der Künstler, Bibliographie usf.) ergänzt den Text- und Bildteil.

M. G.

HERWIN SCHAEFER

Nineteenth Century Modern

The Functional Tradition in Victorian Design
Praeger Publishers, New York/Washington. Fr. 73.10

Der Titel dieses Buches ist in wohltuender Weise provozierend. Er folgt scheinbar der herrschenden 19. Jahrhundert-Mode, entspricht ihr jedoch nicht in der gängigen Art. Seine Formulierung – die mehr umfasst als die wörtliche deutsche Uebersetzung – will besagen, dass wir uns der unmittelbaren Verbindung des 19. Jahrhunderts mit der Gegenwart bewusst werden sollen. Das ist gemeint im Gegensatz zur üblichen kunsthistorischen Betrachtungsweise, die diese Zeit rein historisch, also abgeschlossen und folgenlos sehen möchte. «Modern» ist ein risikoreiches Wort, bei Schaefer bedeutet es jedoch nicht «aktuell» im Sinne eines vorübergehenden, durch Zufälle und spektakuläre Absichten gelenkten Interesses, sondern den Beginn einer Entwicklung, an der wir noch teilhaben.

Die zunehmende Beschäftigung mit den künstlerischen Phänomenen des 19. Jahrhunderts hat bisher ein recht einseitiges Bild ergeben. Betrachtet wurden fast ausschliesslich die repräsentativen Objekte – Tafelmalerei, Denkmal, historisierende Prunkarchitektur –, kaum jedoch die normaleren, gebräuchlicheren Dinge, die die Physiognomie des Jahrhunderts ganz entscheidend mitgeprägt haben. Darin kommt Befangenheit zum Ausdruck – oder auch Hochmut, hinter dem sich wiederum nur schlecht kaschierte Unsicherheit verbirgt. Auf jeden Fall sind wir erst am Beginn einer wirklich kritischen Aufarbeitung.

Warum das aber so ist, hat verschiedene Gründe. Der eine liegt in der Entstehungszeit selber, die gern ihr Wesentliches geleugnet und hinter einer Stilmaskerade versteckt hat, somit ein unklares Bild schaffend. Der nächste ist der, dass technische Dinge mit Vorliebe nach ihrer Priorität, nach der «Sensation» ihrer Entstehung beurteilt werden, nicht jedoch nach ihrer formalen Gestalt. Der dritte liegt bei den fehlenden Kriterien. Was bisher zu wenig gesehen worden ist: Mit der Geburt der technischen Form zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist es notwendig geworden, sich neue Beurteilungsmassstäbe zu erwerben.

Zu den faszinierendsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts gehört der Prozess, bei dem verfolgt werden kann, wie ein Formenbereich abstirbt – der manufakturelle – und ein neuer gegründet wird – der technische. Das lässt sich verfolgen bis in kleinste Gebrauchsgegenstände. Von einem bestimmten Zeitpunkt an sieht eine Glasschale bei fast identischer Form (und vielleicht nur wenig veränderter Herstellungsweise) anders aus als vorher. Das Auge verlangt plötzlich eine Exaktheit der Gestalt, die es früher nicht gefordert hätte. Die allmähliche Gewöhnung an technische Präzision und das damit in Verbindung stehende Formenvokabular wirkte ein auf alle Bereiche des Lebens. Eine Umgewöhnung wurde notwendig, die vielleicht in manchen Teilen schmerzlich berühren konnte, jedoch auch Beitrag zu einer grösseren Bewusstwerdung war. Dass die Einsicht in diesen Prozess lange verdrängt worden ist, ist verständlich, aber nicht ewig entschuldbar. Eine kritische Ueberprüfung unserer eigenen Haltung macht bald deutlich, dass wir noch keineswegs sehr konsequent sind. Immer wieder wird das Heil im Handwerk gesucht – eine Beschwörung von totaler Irrationalität.

Worum es in dem vorliegenden Buch geht, ist schlicht das, was wir «Design» nennen. Im Speziellen soll der Nachweis geführt werden, dass die Entwicklung des Designs nicht – wie immer noch geglaubt wird – mit Beginn dieses Jahrhunderts einsetzt, sondern, dass sie gut hundert Jahre weiter zurückverfolgt werden kann. Vereinfacht lässt sich sagen: Design fängt an mit der Dampfmaschine. Die faszinierendsten Belege führt Schaefer deshalb auch in den beiden ersten Kapiteln seines Buches vor, die den Bereichen «Instrumente und Maschinen» sowie «Transportwesen» gelten. Hier sind die Erfindungen am unmittelbarsten und das Selbstbewusstsein der Schöpfer am intaktesten. Der formale Ausdruck ihrer Ergebnisse belegt das in schöner Deutlichkeit. Mikroskope, Theodolite, Bohr- und Dampfmaschinen schaffen eine Physiognomie des 19. Jahrhunderts, die ganz unverwechselbar ist. Sie wird bestärkt und fortgesetzt durch Raddampfer, Eisenbahnen und Fahrräder. Der Beweis ist hier allerdings nicht schwer zu führen, da er an Bekanntes anknüpfen kann. Der natürlichen Faszination technischer Geräte entzieht sich im allgemeinen niemand, übersehen wird jedoch gern ihre formale Qualität, die Kongruenz von Zweck und Form und deren ästhetischer Stellenwert. Es ist zum Besten des Buches zu sagen, dass keines der gezeigten Beispiele ausfällt oder Zweifel weckt. Vermutlich liessen sich für die genannten Bereiche noch mehr Beispiele mit ähnlicher Signifikanz finden, als die vorgestellten.



Scheren aus dem Katalog der englischen Firma «Silber & Fleming». 1887–1889

Schliesslich war das Jahrhundert hier ja wirklich reich.

Schwieriger ist der Nachweis zu führen bei den Dingen des täglichen Gebrauchs, bei Metallgerät, Keramik und Glas. Bei letzteren ist die Abgrenzung gegenüber traditioneller Manufakturware auch schwer und strittig. Das grösste Hindernis ist jedoch der Umstand, dass diese Gegenstände längst verbraucht und unauffindbar geworden sind. Museen haben sie selten gesammelt, ihre Entdeckung ist Zufall, am ehesten sind sie noch nachweisbar auf alten Anzeigen und Prospekten. Zu den schönsten Beispielen gehören die Scheren und Messer der englischen Firma «Silber and Fleming» aus den achtziger Jahren. In diesen alltäglichen Dingen offenbart sich Grösse – ich meine, dass sie weit über ihren profanen Zweck hinauswachsen ohne ihn im Mindesten zu leugnen. Es ergibt sich an ihnen eine Ueberschneidung von «Zeitlosigkeit» (viele dieser Gegenstände haben ihre Form bis heute nicht geändert) und trotzdem eindeutiger Verpflichtung an den Moment ihrer Erfindung. Wie «modern» das 19. Jahrhundert hier ist, wird schlagend offenkundig.

Wiederum reicher und vertrauter ist das Material des nächsten Teiles: «Möbel». Allein das Stichwort «Thonet» vermag da schon eine Vorstellung zu wecken. Zumindest die grosse Zahl hat auf diesem Gebiet einen Durchbruch erzwungen, inzwischen sind die Bugholzstühle ja so etwas wie eine Leitform des 19. Jahrhunderts geworden. Bei ihnen wird schliesslich auch der soziale Aspekt am deutlichsten, der allen hier behandelten Dingen zueigen ist. Sie waren der Anfang einer neuen «Volkskunst» – wobei dieser unglückliche, missverständliche und mit so viel Sentimentalität belastete Begriff jetzt bewusst vergewaltigt und in eine neue Begrifflichkeit umgebogen wird. Aber vielleicht hat das günstige Folgen.

Was der Autor in seinem Buch aufzeigt, ist eigentlich eine eigene Kultur, ein ganzer Bereich menschlichen Ingeniums, der bisher weitgehend verborgen blieb hinter Ignoranz und – was gleich schlimm ist – Sentimentalität. Es ist bezeichnend für unsere unaufrichtige, unbedachte Haltung gegenüber dem 19. Jahrhundert, dass wir es nur anekdotisch und episodenhaft, also verniedlicht und verharmlost sehen wollen, jedoch nie in seiner ganzen Konsequenz. Die modische Begeisterung für Genre-Malerei, Eisenbahn-Romantik, nachgestellte Wildwest-Szenen und viktorianischen Hausgreuel ist Anzeichen einer Verdrängung, die sich vor der Wahrheit scheut. Das Buch von Schaefer bietet einen Einstieg, der helfen kann, die Verklemmung zu lösen.

Klaus-Jürgen Sembach

CHRISTIAN GEELHAAR

Paul Klee und das Bauhaus

Verlag M. DuMont, Köln. Fr. 85.–

Die umfangreiche und intensive Untersuchung von Christian Geelhaar über *Paul Klee und das Bauhaus*, die von vorzüglichen Illustrationen begleitet 1972 erschienen ist, eröffnet nicht nur neue und vielseitige Einblicke in diverse Gestaltungsprozesse während einer entscheidenden Entwicklungsepoche des Künstlers, sondern erschliesst auch neue Deutungen und Wertungen seines Œuvres aufgrund artistischer Einfühlungsfähigkeit von seiten des Verfassers. Die Tatsache, dass er neben seinen kunsthistorischen auch musikwissenschaftliche Studien betrieben hat, kommt gerade der Werkbetrachtung eines Malers sehr zustatten, der auch als bildender Künstler von der Musik her ständig inspiriert sowie sensibilisiert wurde und lange schwankte, ob er Maler oder Musiker werden sollte.

Die zehnjährige Lehrtätigkeit, die Klee am Bauhaus von 1920 bis 1931 ausübte in sorgfältigster Analyse von Form- und Kompositionsgesetzen, hinderte ihn nicht, als freier künstlerischer Schöpfer gleichzeitig aktiv zu sein. Man erfährt – bei aller strengen Disziplin, die in dieser Situation erforderlich war –, dass die doppelt belastenden und scheinbar divergierenden Einsatzkräfte dennoch zu einer geistig-künstlerischen Ganzheit gediehen, in der das intuitiv gewachsene Kunstwerk theoretische Durchleuchtung erfuhr und andrerseits die theoretischen Betrachtungen durch das ständig aktive schöpferische Kräftespiel sinnliche Eindringlichkeit empfingen.

Dabei schwingt bei Klee auch eine inhaltliche Bildsubstanz mit, eine Thematik, fundiert auf einer philosophischen und naturwissenschaftlichen Weltsicht, die aber immer wieder in losgelöste, phantastische Zonen hinübergleitet. «Mein Urgebiet ist» – wie er selbst bekennt – «die psychische Improvisation.» Auch hier verwendet Klee häufig eine abstrakt-geometrische Sprache, wobei die Einflüsse des Milieus mitgespielt haben mögen, denn die geistige Grundeinstellung des Bauhauses, von Walter Gropius geleitet, verlangte ein Studium von Formgesetzlichkeiten, die vor allem am Beispiel der Architektur und ihrer Grundprinzipien erfasst und fundiert werden sollten. Paul Klee hatte allerdings schon aus eignem Antrieb auf seinen frühen Italienreisen (1901–1902) – wie aus seinen Tagebüchern hervorgeht – erprobt, wie wichtig das Studium der Architektur auch für den bildenden Künstler war im Sinne einer Erfassung proportionaler und konstruktiver Gesetze, um aus der speziellen *Impression* in die *Abstraktion* einer Bildgestaltung zu gelangen. Letztes Ziel war ihm, zu einer Synthese architektonischer und dichterischer Malerei vorzudringen. Nach dieser Grundidee werden Klees Bildwelten in ihren verschiedenen Schattierungen in einzelnen Kapiteln vorgeführt, die, mit hinweisenden Ueberschriften versehen, dem Leser das prinzipielle bildnerische Geschehen sukzessive erschliessen.

Bei den frühen *Quadratbildern*, die Anfang der zwanziger Jahre einsetzen und abgewandelt bis in die Spätzeit hineinreichen, werden Zusammenhänge mit den Theorien Wilhelm Worringers (Abstraktion und Einfühlung, 1908), auf die schon in dem Kapitel der *Kunstlehre* Bezug genommen wird, hervorgehoben. Dabei dürften wohl die – auch von Kandinsky geschätzten – Ueberlegungen Worringers eher eine Bestärkung eigener Einstellung als künstlerisch wegweisende Bedeutung gehabt haben. Auch die Auffassung des Kubisten Juan Gris, die auf eine «architektonische Malerei» gerichtet ist, findet Erwähnung. Hinzu treten Klees persönliche Erfahrungen in Tunesien, das Erlebnis orientalischer Stadtgebilde, welche inspirierend auf die Tektonik des Bildes sich auswirken (Kairuan, 1914).

Unter den *Symbolen der Bewegungsform*, die zu jenen dynamischen Grundprinzipien dieser Kunst- und Naturauffassung gehören, spielt der Pfeil, neben Kreisel, Spirale und Pendel, die Hauptrolle. «Der Vater des Pfeils ist der Gedanke, wie erweitere ich meine Reichweite dorthin?» (Pädagogisches Skizzenbuch, 1925), womit das raumzeitliche Moment akut wird. Durch das gleiche Zeichen wird ebenfalls Bild-Inhaltliches signalisiert: Magisches, Gedankliches, Schicksalhaftes, wie im «Zaubertheater» (1925) und in der späteren «betroffenen Stadt» (1936). In den frühen Bauhausjahren entstehen auch romantische Märchen- und Kasperlefiguren sowie seltsame Porträtköpfe und Selbstbildnisse. Den engen Kontakt mit dem Theater, bei Klee vor allem mit der Oper, teilt er mit Kandinsky und Schlemmer, die beide hier vor allem den Brennpunkt der Künste erblickten. Eine Inszenierung von Mozarts Don Giovanni durch Klee, die für Dresden 1924 erwogen wurde, hätte aus einer seltenen Koinzidenz optischer und musikalischer Sensibilität wohl Bestes aktiviert. Das Projekt scheiterte jedoch an dem Wunsche Klees, die ursprüngliche Inszenierung zum Abschluss wieder herzustellen im Sinne einer Synthese des Himmlischen und Höllischen (eine Grundidee Klees).



Monument an der Grenze des Fruchtlandes. 1929. 45,8 × 30,7 cm. Aquarell. Luzern, Sammlung Angela Rosengart

Dass in diesem entscheidenden Dezennium künstlerischer Entfaltung auch die geistige Vielschichtigkeit jenseits der formalen Probleme hervorgehoben wird, gibt der Zusammenstellung ihren besonderen Reiz. Die Kapitel *Eros, Seltsamer Garten, Hoffmanneske Märchenscenen* offenbaren groteske Symbiosen des Pflanzlichen, Menschlichen und Tierischen. Dass bei Klee das Motiv *Eros* aber auch in einem geometrisch gegliederten Farbenbau lediglich als aufglühendes Rot auftaucht, erweitert die Ausdrucksmöglichkeiten auch bei dieser, vor allem im «Seltsamen» mündenden Thematik bis in die abstrakte Zeichensprache hinein, die im Kontrast zu dem makaber-humorvollen Spiel physiognomischer Metamorphosen im Reich des Organischen steht. Dabei werden auch die Gestaltungsmethoden der Surrealisten im Ausdruck psychischer Phantastik überschritten und neue Sphären erfasst. Die Mechanisierung des Dinglichen und Menschlichen tritt als groteskes Spiel, als Spass und Zeitkritik noch hinzu.

Neben den schon erwähnten Quadratbildern entstehen variationsreiche *Strukturalrhythmen* in Horizontalreihen und Staffelungen gegliedert. Hierzu werden auch Noten- und Handschrift beigezogen im Sinne der «Einheit von Schreiben und Bilden» (Klee), im Einklang mit östlicher Kalligraphie.

Dass Architektur zu straffen und gleichzeitig zu freispielenden Geflechten parallelen Lineamentes gewoben und in ein Neues verwandelt werden kann, zeigt der geheimnisvolle «Garten des Orpheus» sowie der «Zerstörte Olymp» in dieser Technik. Immer wieder taucht das Tor als Todeszeichen und der Garten als Lebensmotiv auf. Diese *Parallelfigurationen*, deren graphische Sensibilität hervorsticht, werden auch ins Farbige mit neu orientierten Akzenten transponiert wie in dem Meisterwerk «Tor im Garten» (1926), wo der Verfasser nun die neue Akzentuierung als ein Wirken farbiger Flächen im Bildgeschehen hervorhebt, welche das einst dominierende Lineament nun in eine passive Rolle hineindrängen. Darüber hinaus mag noch die eindrückliche Konfrontation des rektangulären mit dem rotierenden Prinzip von Tor und Spirale erwähnt werden, wobei das Gebaute mit dem

organisch Knospenden gleichzeitig kontrastiert wird.

Klee geht auch in den sogenannten *Stilleben* nicht von seinem Grundprinzip der «bewegten Urkräfte» ab, was in Texten und Bildbeispielen vermittelt wird. «Der Gegenstand wird durch unser Wissen um sein Inneres erweitert» heisst es schon in der «schöpferischen Konfession» (1920), wobei Kunst «nicht das Sichtbare wiedergeben soll», sondern zur «Sichtbarmachung» innerer dynamischer Kräfte angerufen wird. An dem farbigen Meisterwerk «Frucht, Osterei und Gardinen» wird die vielschichtige gedankliche, poetische und kompositionell ausgewogene Bildsubstanz vom Verfasser überzeugend und suggestiv analysiert sowie artistisch qualifiziert.

Innerhalb der Bearbeitung farbiger und linearer Stufungen, die gleich zu Beginn der Bauhausepoche seinem Lehrstoff angehören, kommt Klee gegen Ende seiner dortigen Aktivität, angeregt durch eine Reise nach Aegypten (1928), zu neuen Kompositionsmethoden durch das Erlebnis des Lichtes. Speziell diese Probleme behandelt ein Kapitel *Individualisierte Höhenmessung der Lagen*, so betitelt nach einem nach diesen Methoden komponierten Werk von 1930. Die farbige und proportionale Spannung der Intervalle, die Verdichtung der Farbwirkung durch deren Unterteilung wird an einem anderen Beispiel «Monument an den Grenzen des Fruchtlandes» (1929) noch eingehend erläutert und inhaltlich gedeutet. Dass der Musiker Boulez sich gerade auf dieses Bild als visuelles Beispiel der von ihm erstrebten Synthese instrumentaler und elektronischer Musik beruft, ist wiederum auch bezeichnend für den musikalischen Charakter der Kleeschen Komposition.

Dass Klee im Gegensatz zu der in ihren eigenen Gesetzen ruhenden und nur aus ihr wirkenden abstrakten Malerei inhaltsbezogen bleibt, ist der entscheidende Unterschied auch bei der Verwendung mathematischer Expressionsmittel. In diesem Sinne spielt in einem Bilde «Feuer abends» (1930) das Rot im Quadrat dieselbe Rolle wie das trianguläre rote Eros-Zeichen in einer pyramidal aufgebauten Komposition (1923), wobei das Spannungsverhältnis von Punkt zu Linie im Dreieck von Klee psychisch interpretiert und optisch durch einen Pfeil signalisiert wird.

Mit einem real-abstrakten Doppelgriff lässt der Künstler auch aus Linien, die oft nur hauchdünn herumgeistern, Landschaften, Figuren und Gegenstände erstehen, *als Fleischwerdung der Linie* in einem Kapitel demonstriert.

Jene *dynamische Polyphonie*, die sowohl durch Linienverschlingung wie durch farbige Flächenüberblendungen erreicht wird, schafft raumzeitliche Bewegtheit und eine Synthese der Bildkräfte. Der Verfasser betont vor allem hier wieder die methodische Angleichung an die Musik im Sinne «eines simultanen Erklingens verschiedener selbständiger Themen» (Geelhaar). Für Klee war dies eine Vielstimmigkeit, die sich im Reich des Visuellen vor allem auch räumlich auswirkte.

Das Buch, das mit einer Betrachtung der *konstruktiven Kompositionswege* Klees abschliesst, konfrontiert mit dem Begriff der «kühlen Romantik», in der imaginative Spontaneität waltet, lässt den Künstler rein konstruktive Gestaltungsprinzipien verwenden und mit einer technischen Instrumentierung von Spritze, Schablone, Reissschiene und Winkel operieren. Dass hier der Einfluss Moholy-Nagys und seiner Theorien, die 1929 in einem Bauhausbuch veröffentlicht wurden, spürbar ist, wird vor allem im pädagogischen Sektor evident. Unter dem Zeichen von Gleichgewichtsproblemen entstehen jedoch neben Studienblättern auch eindrucksvolle Werke, wie «gewagtwägend» (1930), auf der Basis eines statisch-dynamischen Beziehungsspiels.

Dass der Autor neben den bekannten theoretischen Niederschriften und Tagebüchern für seine Untersuchungen auch die in der Klee-Stiftung befindlichen, noch unveröffentlichten Texte und Bildmaterialien benutzte, ist besonders wertvoll. Ueber diesen wichtigen Beitrag zur Klee-Forschung hinaus erreicht das Buch aber auch eine Vertiefung des künstlerischen Erlebnisses dieser Bildwelten. Immer neu wird Klees artistische Intensität an ihrer Vielschichtigkeit erfasst und beleuchtet sowie von ihrer schöpferischen Qualität her gewertet und vermittelt.

Carola Giedion-Welcker

ALFRED MALLWITZ

Olympia und seine Bauten

Prestel-Verlag, München. Fr. 33.40

RHYS CARPENTER

Die Erbauer des Parthenon

Prestel-Verlag, München. Fr. 26.–

Beiden Büchern ist, neben ihrer gleichartigen äusseren Aufmachung, eines gemeinsam: sie führen über eine breite Basis grundlegender und gesicherter Informationen zu ihrem Thema mitten hinein in fachwissenschaftliche Probleme; beide sind dabei gut lesbar geschrieben. Ideal also für Studenten und für Griechenlandfreunde, denen die üblichen Führer nicht genügen.

Speziell das Werk von Alfred Mallwitz, einem der führenden Olympia-Ausgräber, zeichnet eine ungewöhnlich liebevolle Ausstattung mit Bildmaterial aus. Die Fülle an Photos von Fundstücken, architektonischen Ueberresten, Rekonstruktionsmodellen, die grosse Zahl der Skizzen von Grabungsschnitten, Grundrissen, Detailergänzungen usw. dürfte auch demjenigen Neues bieten, der glaubt, sich in Olympia recht gut auszukennen. «Zeus, der Herr des Heiligtums», «Zur Geschichte des Heiligtums», «Die Bauten von Olympia» lauten die Ueberschriften der drei grossen Kapitel. In ihnen ist das gebotene umfassende Sachwissen so geschickt organisiert, dass es trotz aller Einzeldiskussionen stets übersichtlich bleibt. Die Olympiade 1972, zu der das Buch erschien, hat mit diesem zwar weniger gemeinsam als die Reize eines dürftig bekleideten Reklamemädchens mit dem Auto, für das seine Photographie wirbt. Sollte der aktuelle Aufhänger dennoch einige Leser des ausgezeichneten Bandes dazugewinnen, so wäre das freilich begrüssenswert.

Mädchenreigen. 9. Jh. v. Chr. Bronze, Athen, Nationalmuseum



Das Anliegen des Parthenon-Buches ist es, eine neuartige Hypothese vorzutragen, nämlich «die Entdekkung, dass er (der Parthenon) in vergrössertem Massstab einen Neubau des schon teilweise vollendeten Tempels eines anderen Architekten darstellt». Auch der ältere Bau stamme schon aus der Zeit *nach* dem Persereinfall und sei das Werk des Kallikrates, des Chefarchitekten der Aristokratenpartei Kimons, während Perikles nach seiner Machtübernahme Iktinos mit einer grösseren Neukonstruktion beauftragt habe. Nicht nur in der Kunst, auch in der Kunstbetrachtung gibt es eine mehr realistische und eine mehr ideale Richtung. Der amerikanische Archäologe Carpenter gehört eindeutig zur ersten Gruppe. Aesthetische Kriterien, so scheint es, kommen bei ihm etwas zukurz, «beweisbare» Fakten jeglicher Provenienz überwiegen: literarische Quellen, geologische Untersuchungen, neue Messungen, Rechnungslisten, politische Daten. Vor allem aus ihnen baut er mit detektivischer Energie Indizienketten auf. *Für* die Klarheit seiner Darstellung spricht es, wenn der Leser, wie bei einem guten Krimi, dabei stets gegen den Strich zu lesen versucht und Einwände gegen die Beweisgänge erbringen zu können glaubt. – Die Konflikte in den Ergebnissen mit einer mehr ästhetisch orientierten Archäologie werden noch auszutragen sein: Wie soll sich etwa Ernst Buschors Zuweisung einzelner Metopenreliefs an Phidias mit Carpenters Behauptung vertragen, diese seien «halbarchaisch», «eine ganze Künstlergeneration» älter? Wichtiger indessen als die neue Hypothese selbst, die Angelegenheit der Wissenschaft ist, werden den meisten Lesern wohl die vielfältigen Kenntnisse über die Praxis des Tempelbaus sein, die sie in dieser archäologischen Detektivgeschichte quasi nebenbei erhalten.

Ernst-Otto Erhard

ARVID BENGTSSON

Ein Platz für Robinson

Internationale Erfahrungen mit Abenteuerspielplätzen
Bauverlag GmbH, Wiesbaden und Berlin. Fr. 30.90

Die Zürcher Freizeitanlagen 1967–71

Herausgegeben von Alfred Küenzler
Verlag Pro Juventute, Zürich. Fr. 18.50

Es ist noch kein Jahr her, dass wir an dieser Stelle auf Bengtssons ersten Band zu diesem Thema aufmerksam machten. Allerdings fasste er dort das Thema weiter. Das Buch führte den Titel «Kein Platz für Kinder», es erschien ebenfalls im Bauverlag. Bengtsson wies darin mehr allgemein auf die Notwendigkeit von guten Spielplätzen, auf mögliche Anlagen und Grundrisse, auf beliebte Tätigkeiten der Kinder hin. In diesem zweiten Band will er die bisherige Entwicklung der Robinson- oder Bauspielplätze skizzieren, ihre Erfolge und Misserfolge in Dänemark, Schweden, England, der Schweiz, den Vereinigten Staaten, Japan. In dem broschierten 155 Seiten starken, quadratischen Band werden uns, illustriert mit vielen trefflichen Photos, von den Leitern vieler Spielplätze dargestellt, welche Erfahrungen sie in den letzten Jahren sammelten. John Bertelsen, der Leiter des Abenteuerspielplatzes von Emdrup bei Kopenhagen, beginnt die Serie. Bengtsson meint, dass dieser Platz der erste Robinsonspielplatz der Welt gewesen sei, eröffnet im Jahre 1943. Jedenfalls ging die ganze Bewegung der Bau-, Robinson- oder Abenteuerspielplätze ganz sicher von Dänemark aus. Sie griff dann auf Schweden und England über.

Bei uns in der Schweiz entstand auf Initiative des Architekten A. Trachsel zu Beginn der fünfziger Jahre zuerst ein kleiner, privater Platz. Heute sind in den verschiedenen Freizeitanlagen der Stadt Zürich ein rundes Dutzend Robinsonspielplätze in Betrieb, und Architekt Trachsel, als Sachbearbeiter des Hochbauamtes der Stadt Zürich für Freizeitanlagen, beschäftigt sich mit einem weiteren Dutzend, das in Planung ist.

Doch bevor wir auf die Zürcher Erfahrungen zu reden kommen, betrachten wir die mehr allgemeinen von Bengtsson. Aus seinem Buche geht hervor, dass auf der ganzen Welt ein Robinsonspielplatz zuerst einmal so gut ist wie sein Leiter. Könnte man auf ein unerschöpfliches Potential von pädagogisch und psychologisch geschulten, begabten, unermüdlich einsatzbereiten Freizeitleitern greifen, so wären alle Kinder auf allen Robinsonplätzen tätig und glücklich. Denn dass man Kinder ohne jede Leitung mit Holz, Balken, Ziegeln, Brettern, Nägeln und Hämmern ausrüsten und sie dann wild loslassen kann, ist eine Illusion. Andrerseits sollen aber Mut, schöpferische Einfälle, Spontaneität möglichst ungehemmt in den Kindern sich ausdrücken können. Ordnung und Reinlichkeit müssen unbedingt kleingeschrieben werden. Die richtige Balance zu halten, bleibt dem Leiter überlassen, der sich auch mit der weltweiten Empörung der erwachsenen Nachbarn auseinanderzusetzen hat, die sich über Lärm und Schmutz beklagen. Erdwälle und Gehege müssen vor den Augen der umliegenden Bewohner verstecken, was die freiheitsdurstigen Robinsonbauer in der zivilisierten Welt als Reservat für ihre Kinderträume retten dürfen.

Doch auch die besten Leiter können die menschliche Entwicklung nicht aufhalten: Kinder und Jugendliche interessieren sich nicht jahrelang für dieselbe Tätigkeit. Mag ein Bub oder Mädchen, aus der sterilen Dreizimmerwohnung entflohen, einen, zwei, drei Sommer lang mit Begeisterung seine Hütte zusammennageln, einrichten, vergrössern, ausbauen, so wird eines Tages die Begeisterung nachlassen. Andere Dinge, Musik, Diskussionen, Sex, lösen beim Halbwüchsigen die Kinderspiele ab.

Hier hat sich nun – und das geht leider aus Bengtssons Buch zu wenig hervor – in der Entwicklung der Abenteuerspielplätze in den verschiedenen Ländern eine grundlegende Verschiedenheit ergeben. Im Norden werden diese immer noch isoliert, für sich abgesondert in den einzelnen Quartieren eingerichtet, umgeben von hohen Wällen und Zäunen. Neben dem Baumaterial und den Hütten (diese zerstört man jedes Jahr im Herbst, fängt im Frühling neu zu bauen an) ist meist als Wetterschutz nicht viel mehr als eine Bretterhütte vorhanden oder ein kleines Spiel- oder Teehaus. Das Problem des Schlamms und des regennassen Bodens taucht immer wieder in den Berichten des Buches auf. Ebenso fragt man immer wieder, wie man die Halbwüchsigen, die gerne die Kleineren stören, gewinnbringend beschäftigen könne. Da diese sich häufig (auch bei uns in unseren Freizeitanlagen) aus «alten Kunden» zusammensetzen, kann man sie nicht einfach wegschicken. Manche haben wöchentlich viele Stunden im Robinsonspielplatz zugebracht, seit sie überhaupt zur Schule gehen, ja seit sie am Sandkasten spielen können. Sie sind auf ihrem Spielplatz zu Hause, fühlen sich zugehörig, mehr oft als im elterlichen Heim. Aber Robinsonhütten bauen sie keine mehr, sie halten sich höchstens in den schon erbauten auf und bringen mit dem alten «Boy meets girl»-Spiel allerhand Probleme.

In der Schweiz wurde es nach den Erfahrungen in der ersten Freizeitanlage in Wipkingen (1954) den Planern und Leitern klar, dass ein Robinson- oder ein Bauspielplatz zwar für eine normale, kontinuierliche seelische Entwicklung unserer Stadtkinder unerlässlich ist, dass er aber nur eine Art Stufe in einer Leiter, Teil in einem Ganzen bedeutet. Kleinkinder müssen mit Sand und Wasser spielen, Schulkinder wollen bauen und basteln, Teenager möchten diskutieren, handwerken, tanzen, theaterspielen. Ein Robinsonspielplatz ist schön bei gutem Wetter, wird viel benutzt, wenn die Kinder im Quartier grade im richtigen Alter sind. Sonst liegt er brach, oder die Grösseren zerstören mehr, als dass sie aufbauen. Diese Beobachtungen haben dazu geführt, dass man bei uns zwar wohl einen Robinsonspielplatz in jedem Freizeitzentrum integriert, dass aber andrerseits sich dort auch Anlagen für jene Jugend finden, die von Hammer, Nägeln und ähnlichen Dingen nichts wissen wollen.

Die Zürcher Freizeitanlagen besitzen im In- und Ausland einen guten Ruf und werden mit Respekt zitiert. Fast gleichzeitig mit dem Buche Bengtssons ist ein gutgelaunter, fundierter Band «Die Zürcher Freizeitanlagen 1967–71» erschienen. Er trägt ein popiges Gewand und ist auch im Innern von jungen Graphikern gestaltet. Während die Berichte der Platzleiter in Bengtssons Buch stets ein wenig akademisch scheinen, wenig hautnah den aufgeregten, verschwitzten, lärmigen, unordentlichen Betrieb auf einem Robinsonplatz beschreiben, ist es in dem von der sonst doch so ehrwürdigen Pro Juventute herausgegebenen Band gelungen, uns den Betrieb in einem Freizeitzentrum tatsächlich fühlen, hören, riechen zu lassen. Die Probleme werden an konkreten Beispielen, konkreten Jugendlichen dargestellt. Wörtlich wiedergegebene Umfragen unter aufgebrachten Nachbarn zeigen die Schwierigkeiten. Ein rundes Dutzend Freizeitanlagen werden im Querschnitt gezeigt. Besucherzahlen, Probleme der Jugendlichen, Aufgaben der Betreuer sind in Dialogen und Photos, in aufgezeichneten Gesprächen festgehalten. Wenn man bei diesen Aufzeichnungen den Eindruck erhält, dass sich fast ebenso viele Erwachsene wie Kinder in den Freizeitzentren aufhalten (allerdings nicht auf den Robinsonspielplätzen), so widerspricht dies dem angestrebten Sinn dieser Zentren nicht. Denn mehr und mehr, so zeigt sich die zukünftige Entwicklung, werden sich die Freizeitzentren verallgemeinern und ausdehnen. Wenn die Planer von überdeckten Dorf- oder Marktplätzen träumen, von Quartierzentren wie einst in den Dörfern, mit integrierten Laden-, Kirchen-, Sport- und Freizeitzentren, so müssen dies nicht unbedingt müssige Träume bleiben. Bei dem runden Dutzend weiterer Freizeitzentren in Zürich, die augenblicklich im Projektstadium sind, finden wir solche Ideen etwa für Unter-Affoltern, Altstetten oder Schwamendingen bereits skizziert. *Silvia Kugler*

Der Umgang mit Tieren ist den meisten Stadtkindern fremd. Darum hat man in vielen Freizeitzentren und auch auf vielen Robinsonspielplätzen angefangen, die Tierhaltung als fast ebenso wichtig wie das Hüttenbauen zu betrachten. Gruppen von Kindern füttern und pflegen Ponys, Hasen, Meerschweinchen, oder – wie hier in der Freizeitanlage Bachwiesen in Zürich – einige Gänse. Photographie von Gerhard Howald

In Kürze

DIE KUNST

Wege zum Verständnis der Kunst: Künstler, Kunstwerk, Kunsterleben, Gattungen, Stile
In der Reihe «Wissen im Ueberblick»
Herder Verlag, Freiburg. Fr. 112.50

Der Herder Verlag hat den Ehrgeiz, durch umfassende, reich illustrierte Sachbücher über den neuesten Stand der mannigfachsten Wissensgebiete zu orientieren. In dieser «Wissen im Ueberblick» betitelten Reihe ist der Band «Die Kunst» erschienen. Er umfasst 670 Seiten und ist mit über 1000 zum Teil farbigen Bildbeispielen illustriert. Als Autoren zeichnen namhafte Wissenschafter und Museumsleute aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Der gewaltige Stoff ist in sieben Abteilungen gegliedert: Grundfragen der Kunst – Der Künstler – Vom Umgang mit der Kunst – Die bildenden Künste – Das Kunsthandwerk – Epochen und Stile. Um einen Begriff von der Informationsfülle des Ganzen zu geben, sei erwähnt, dass sich unter dem zuletzt genannten Titel die Kapitel: Urgeschichtliche Kunst, Die Kunst der Naturvölker, Die aussereuropäische Kunst, Das Altertum, Epochen der europäischen Kunstentwicklung und Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts finden, die ihrerseits wieder drei Dutzend Unterkapitel mit über hundert Artikeln zählen. Der Leser wird nicht nur über die Grundfragen und grossen Strömungen der Weltkunst ins Bild gesetzt, sondern auch über Themen wie die rechtliche Stellung des Künstlers, Denkmalpflege und Denkmalschutz, Reproduktionen, Fälschungen, Museen und Ausstellungen usf. Die Texte sind objektiv, knapp und flüssig abgefasst, das reiche Bildmaterial wurde mit Geschmack und Sachkenntnis ausgewählt und kommentiert. Mit einem Wort: Der oft geäusserte Wunsch nach einer umfassenden, gemeinverständlichen, wissenschaftlich zuverlässigen Einführung in die Welt der Kunst wurde hier erfüllt. *M. G.*

William C. Seitz

GEORGE SEGAL

Band 20 der Reihe «Kunst heute»
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart. Fr. 23.30

Die derben Gipsmenschen des George Segal haben längst die internationalen Kunst-Schauplätze erobert. Er bereicherte die moderne Plastik um eine bemerkenswerte Spielart und holte sie damit zugleich aus den Sphären der Abstraktion ins pralle Leben zurück. Der Realist Segal mumifiziert Existenz.

Wie der einstige Maler «seine» Technik fand und sie jetzt praktiziert, in welchem geistigen Ambiente sie angesiedelt ist, wo die kühle Faszination seiner kalkweissen Inszenierungen alltäglicher Lebensausschnitte liegt und wie sie in Schock umschlägt, welche Schubladen die Kunstgeschichte für das Segal-Œuvre bereit hält und in welchen kunsthistorischen Gefilden die Wurzeln zu suchen wären – dies alles erzählt eine Kurzmonographie von William C. Seitz. Da alle wesentlichen Geschöpfe und Environments abgebildet sind, kann der Dialog unmittelbar beginnen. Man ist dabei, wie sich Segal – der nur Typen darstellt, keine Porträts entwirft – zur Psyche des Menschen vortastet, und erkennt spotlightartig, wie entfremdet und von Aengsten zerrissen er lebt, wie brüchig die zwischenmenschlichen Beziehungen geworden sind. Sozial-Exegesen.

Die Schreckenskammern des anderen Meisters der Realitäts-Tableaux, Edward Kienholz, melden sich zum Vergleich. Wenn er auch mehr Unterschiede als Uebereinstimmung bringt, der Autor hätte ihn sich nicht entgehen lassen sollen. Auch die Bezüge zur zeitgenössischen dramatischen Literatur, die gleichfalls Handlung einfrieren lässt und Akteure zu Requisiten degradiert, kommen zu kurz. Oder sollte es sich bei beiden Anmerkungen bereits um Erkenntnisfrüchte handeln, die eine durch das Buch angezettelte Beschäftigung mit Segal beschert? Vielleicht findet dann mancher auch, dank Segalscher Anleitung, einen Weg, nicht mehr länger als lebendige Mumie durchs Leben zu geistern. *Heinz Neidel*

Régine de Plinval de Guillebon

PORCELAINE DE PARIS, 1770–1850

Office du Livre, Fribourg. Fr. 130.–

Unentbehrlich für den Fachmann und den Sammler ist dieses Werk deshalb, weil es ein bis dahin nie im Zusammenhang behandeltes Thema – die Pariser Porzellanmanufakturen vom ausgehenden Ancien Régime bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts – mit höchster Kennerschaft und erschöpfend darstellt; aber auch der an der *petite histoire,* an der Industriegeschichte und an schönen Dingen schlechthin Interessierte wird aus ihm Gewinn und Genuss ziehen.

Es geht vorerst um die zehn Ateliers der Hauptstadt, die sich über das verbriefte Monopol der Manufaktur von Sèvres hinwegzusetzen vermochten, weil sie sich der Protektion so hochgestellter Personen wie der Herzöge der Provence und von Angoulême, des Comte d'Artois, ja der Königin selbst erfreuten. Sie wurden geleitet von Handwerker-Künstlern, die zu einem grossen Teil aus Deutschland, Holland und aus dem Elsass stammten – aus Gegenden also, wo die europäische Porzellanindustrie zuerst Fuss gefasst hatte. Die Entdeckung bedeutender Kaolin-Lager in der Gegend von Limoges erlaubte es dann auch Frankreich, mit dem einst allmächtigen Meissen den Wettbewerb aufzunehmen. Das geschah zu einer Zeit, da der Rocaille-Stil am Erlahmen war und einer an der Antike geschulten, strengen Manier wich. Nicht nur Sèvres, sondern auch die Pariser Manufakturen wussten der neuen Geschmacksrichtung aufs eleganteste zu genügen. Die Grosse Revolution verschaffte der jungen Industrie durch die Aufhebung der Privilegien einen gewaltigen Aufschwung: die Zahl der Pariser Manufakturen stieg von zehn auf dreiunddreissig; dazu kamen rund 4000 Heimarbeiter, sogenannte *chambrelans.* Dass Napoleon der Industrie jede Förderung angedeihen liess, versteht sich. Nach seinem Sturz allerdings ging die Hälfte der Manufakturen ein, doch setzten jene, die unter Louis XVI und dem Empire in der ersten Reihe gestanden hatten, ihre Tätigkeit fort. Erst die Revolution von 1848 setzte der Pariser Porzellangeschichte ein Ende.

Die Autorin, Mitarbeiterin gelehrter Institutionen und Sammlungen in Frankreich und Portugal, befasst sich in erster Linie mit den historischen, biographischen und ökonomischen Aspekten der Materie; für die ästhetische Seite sprechen die 243 zum Teil farbigen und durchwegs vorbildlich reproduzierten Tafeln und Abbildungen des prachtvollen Bandes. *M. G.*

Paul Gichtel

DER CODEX AUREUS VON ST. EMMERAN

Die Restaurierung des Cod. lat. 14000 der Bayerischen Staatsbibliothek München
Verlag Georg D. W. Callwey, München. Fr. 72.50

Dieses nobel gestaltete schmale Buch, das den Fachmann gleich wie den Bibliophilen gefangennimmt, enthält den sachlichen und zugleich spannenden Bericht über die kürzlich vorgenommenen Restaurierungs- und Sicherungsarbeiten an einem der kostbarsten Bücher der spätkarolingischen Zeit. Die notwendig gewordene Neubindung der Blätter und Befestigung der Deckelzierden aus Gold und Edelstein brachte Einblicke in die Technik der alten Meister. Wie eine Miniaturstadt und teilweise wie eine Folge von heiligen Kelchgefässen präsentierten sich die herausgelösten Komplexe der goldgefassten Edelsteine. Hauchdünn – zwei Zehntelsmillimeter dick – erwiesen sich die temperamentvoll getriebenen Reliefs mit der Darstellung des Erlösers, der Evangelisten und neutestamentlicher Szenen. Teilweise waren sie mit einer stützenden Treibmasse hinterlegt. Zum Schutze des goldgeschriebenen Textes und der Miniaturen wurde der Buchblock – wie dies einst der Fall war – wieder mit purpurgefärbten Batiststücken durchschossen. So ist das in allen künstlerischen Elementen tadellos erhaltene, 870 im Auftrag Karls des Kahlen geschaffene Prachtsevangeliar nun auch technisch wieder gesichert. 16 Tafeln, davon 4 farbige, begleiten den Text. *Adolf Reinle*

Romain/Wedewer

ÜBER BEUYS

Droste Verlag, Düsseldorf. Fr. 23.30

Joseph Beuys gibt sich als moderner Messias. Was ist und wie wirkt dieser Zeichner, Pädagoge, Aktionist, Agitator und «Politiker» im grauen Filzhut tatsächlich? Beuys, der Querdenker, steht nicht nur wie ein Monument im internationalen Kunstleben, sondern wurde inzwischen zum «exemplarischen gesellschaftlichen Fall». Daran scheiden sich die Geister.

Die Zeit für eine umfassende Bestandsaufnahme war längst reif. Das Autorengespann Lothar Romain (Kulturredakteur) und Rolf Wedewer (Museumsdirektor) hat die erste kritische Zusammenschau von Persönlichkeit und Werk gewagt und dazu ein dialektisches Fragesystem entwickelt. Totemismus und Psychoanalyse werden ebenso als Erkenntnisbrücken aufgebaut wie die Werkzeuge des Kapitalismus und die Kategorien spätbürgerlicher Ideologie. Wedewer gelingt es, das Beuyssche Œuvre mit seinem Totalitätsanspruch (manifestiert in der «plastischen Theorie») aufzuschlüsseln. Es gibt interessante Aufschlüsse über den gesellschaftlichen Ueberbau, in den hinein Beuys wirkt. Und es werden (versteckt) Kriterien für die Kommunikation mit zeitgenössischer Kunst angeboten. An Argumenten, auch ausgebooteten, fehlt es nicht.

Aber am Ende findet sich kein Schlusspunkt; es ist zwar möglich, die künstlerische Arbeit dieses unermüdlichen Verfechters der individuellen Kreativität zu sezieren und zu diskutieren, doch mit seinem Weltbild lässt sich nicht rechten. Bleibt weiter die Frage: Wer sitzt im Sandkasten? *Heinz Neidel*


INTERNATIONAL
DUNHILL
The name Dunhill is the registered trade mark
of Alfred Dunhill Ltd. London
London · Paris · New York
Dunhill International
Internationale Spitzenklasse. Geschaffen
aus erlesenen Tabaken höchster Qualität.
Fr. 1.80 for 20
dunhill
Imported from
the most distinguished tobacco house in the world.



Leitfossilien der Zeitkunst – Prognosen für 1973

Fortsetzung von Seite 282

Spektakuläres wird sich 1973 in der bildenden Kunst kaum ereignen. Da gesellschaftliche Systeme und der mächtige Markt die Kunst zwar beeinflussen, aber nicht vergewaltigen können, dürfte sich dieses Jahr zum Jahr der Rache mausern. Gelassener formuliert: Für 1973 heisst die Devise Aufarbeiten und Filtern.

Der Realismus-Boom, angeschwemmt aus Amerika und weitergezettelt durch die documenta 5, wird seziert werden. Das beweist ein Blick auf den Ausstellungskalender und seine -karussells. Er verrät aber auch, dass nicht die soundsovielte schulmeisterliche Katalogisierung der inflationären Spielarten auf dem Plan steht, sondern das «Prinzip Realismus». Gefragt ist die Visualisierung grundsätzlicher Erkenntnis- und Wahrnehmungsprobleme in unserer «totalen Situation». Erkennen lernen, was sich hinter der Wirklichkeit, jenseits aller Manipulation, verbirgt.

Dabei gewinnt auf dem unübersichtlichen Feld ein besonderes Terrain Kontur: das Menschenbild, das leidende Individuum gerät ins Visier. Tafelbildner, Plastiker, Aktionisten könnten sich mit Dramatikern auf dem langen Marsch zum neuen Humanismus treffen.

Da in der bildenden Kunst jede konkrete Bewegung unfreiwillig die informelle im Schlepptau hat, äugt am Horizont schon die spontane Gestik. Ob es nur um eine Renaissance, um fundierte Strukturerforschung und Bewertung einer «anderen Zeit» geht, oder ob frische Impulse warten? Antworten darauf wären Spekulation!

So bietet sich der Kunstszenen-Prospekt dar. Auf der Hinterbühne läuft indessen ein Prozess weiter, der bereits vor einigen Jahren eingeleitet wurde: Künstlerische Vorstellungs-, Denk- und Gestaltungsweisen mischen in der Wirklichkeitsbewältigung unmittelbar mit. Phänomene des Alltags sind Mittel künstlerischer Aktivität geworden. Umweltgestaltung, umfassend begriffen, sagen die Schlagwortspezialisten. Hier könnte das Jahr 1973 zum Jahr der Modelle werden.

Otto Piene wurde in den USA zum Professor in Environmental Art am Massachusetts Institute of Technology, das an der Integration von Kunst und Technologie zum Nutzen der Umweltgestaltung arbeitet, berufen. Jürgen Claus entwickelt unbeirrt sein Projekt «Planet Meer» weiter. Was für uns zunächst wie ein biologisch fremdes, unnatürliches Environment aussieht, könnte sich als eine Rettung für die Erdenbürger entpuppen. Erste Konsequenzen stehen (vielleicht) noch 1973 an.

Wenn Kunst als schöpferisches Agens Anno 1973 zum Kommunikationsmodell werden und ein funktionierendes Korrespondenzsystem etablieren könnte, wäre ein bescheidenes Etappenziel überhaupt erreicht. *Heinz Neidel*

MYTHOLOGIE UND KUNST

Dreimal Tell

Nachdem der Schütze Tell zweimal angeschossen worden ist («Wilhelm Tell für die Schule», «Schweizergeschichte für Ketzer»), erfährt er nun eine dreifache Ehrenrettung. – Lilly Stunzi, die Autorin unseres Augustheftes 1971, «Tell in der weiten Welt», veröffentlicht im Hallwag-Verlag eine wesentlich erweiterte Arbeit unter dem Titel «Tell – Werden und Wandern eines Mythos». – Sergius Golowin zieht das vorläufige Fazit seiner Tell-Studien und Forschungen über die alten Schweizer im Band «Lustige Eid-Genossen». – Die Auseinandersetzung heutiger Künstler mit der Tell-Figur dokumentiert die 144seitige Publikation «Tell 73» (DG&R-Edition, Schwarzenburg), die auf die gleichnamige Wanderausstellung hin erschienen ist. Die Ausstellung «Tell 73» ist in diesem Jahr in Zürich, Basel, Lugano, Bern und Lausanne zu sehen.

Lilly Stunzi: «Tell – Werden und Wandern eines Mythos». Mit Beiträgen von J. R. von Salis, Ricco Labhardt, Manfred Hoppe, Alfred Berchtold, Leo Schelbert u.a. Hallwag-Verlag, Bern. Fr. 35.–

Das Gespräch um Wilhelm Tell ist wieder einmal, wie schon oft, in Bewegung geraten. Nach dem Büchlein von Max Frisch *Wilhelm Tell für die Schule*, anekdotenhaftes, historisch umstrittenes, politisch belebendes und erzählerisch lustiges Brevier für jedermann, haben sich auch andere mit der Figur dieses merkwürdigen Helden befasst. Hier nun geht es um

So gemütlich kann Modernes sein, so vornehm das urwüchsige Holz

waeckerlin massmöbel
system 9



Herrlich, mit solch lebendigem Material Räume zu gestalten! Räume, die Wärme und Gediegenheit ausstrahlen. Und dabei nichts verraten von der raffinierten Konstruktion der Möbel. Wie klug das Ganze für praktischen Gebrauch durchdacht ist, erfahren Sie erst im täglichen Umgang mit dem «Wandmöbel 9» (Entwurf: Dieter Waeckerlin VSI).

Es ist aus Elementen aufgebaut, je 86 cm breit. Die unsichtbaren, vertikalen Trägerschienen sind 240 cm hoch; hier werden die Tablare und die Schränke und die wunderschön maserierten Paneelen der Rückwand eingehängt. Wo immer Sie wollen. An jeden Raum ist dieses Wandmöbel anpassbar (bis 277 cm Höhe), und doch ist es mobil, kann bei einem eventuellen Umzug mitgenommen werden.

Die Truhen dienen als grosszügige Sitzbank und sind mit verschiedenem Innenausbau erhältlich. Nebenstehend nur ein Beispiel: die eingebaute Grammo- oder Stereoanlage. Sie ist leicht von oben zugänglich, weil der von uns entwickelte Ziehklappdeckel sich beim Ziehen nach vorne in der Mitte teilt, wobei die hintere Hälfte gleichzeitig nach oben schwenkt, ohne viel Platz einzunehmen. Ein ausgeklügeltes Detail unter vielen!

Von den Sesseln wollen wir nicht viel reden – sie stehen zum Ausprobieren in unserer fünfstöckigen Ausstellung, und hier dürfen Sie jederzeit kommen! Jetzt nur so viel: Das Sofa besteht aus beliebig vielen Einheiten von 86 cm Breite; es bildet die harmonische Fortsetzung der Truhenfronten. Bitte verlangen Sie den farbig illustrierten Prospekt mit allen Mass- und Preisangaben.

An der Schweizer Mustermesse:
jetzt im Möbelzentrum, Halle 33/211

idealheim

Idealheim AG, 4001 Basel, Gerbergasse bei der Post, Telefon 061 - 25 38 30

In St. Gallen erhältlich bei Möbel Dörig, St. Leonhardstrasse 31, Telefon 071 - 22 82 02

Zwischen bräunenden Sonnenbädern...
...einmal einen echten Flamenco erleben.
In Spanien.

Nehmen Sie sich eine Nacht lang Zeit, das Zauberhafte und Temperamentvolle unserer Folklore zu ergründen. Unser Tanz ist gleichsam ein geheimnisvoller Ritus, der unser Sein, unser Fühlen und unser Leben ausdrückt. *Lassen Sie Ihre Träume wahr werden und kommen Sie nach Spanien mit der IBERIA, SPANIENS INTERNATIONALER LUFTLINIE.*

SPANIEN,
LAND DER FREUNDSCHAFT



Wenden Sie sich an eine der Iberia-Niederlassungen in der Schweiz, an Ihr Reisebüro oder direkt an das SPANISCHE FREMDENVERKEHRSAMT, Seefeldstrasse 19, 8008 Zürich, Tel. 01 34 79 30/31.

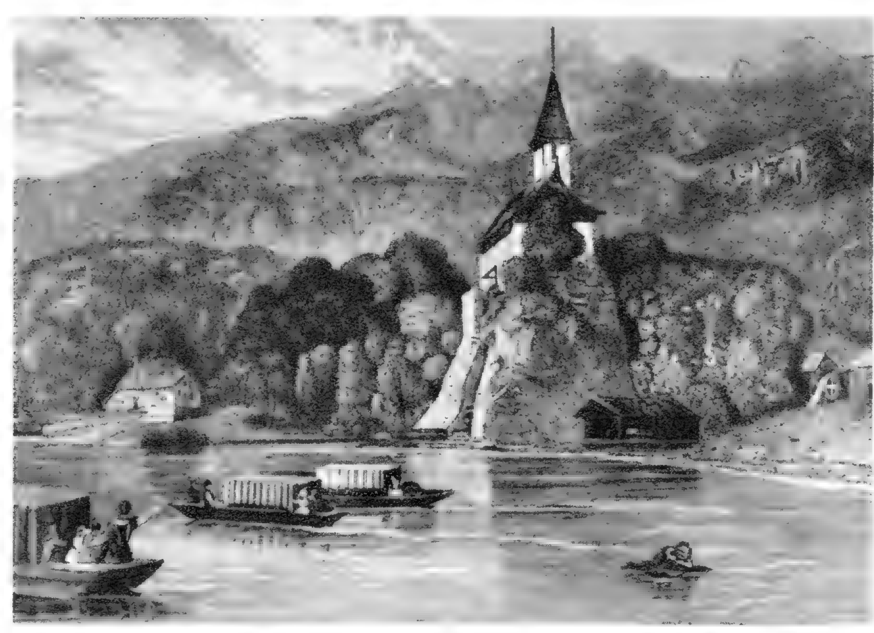
die ehrgeizige, vielseitig und lehrreich bebilderte Sammlung von Texten zum Thema, die Frau Lilly Stunzi, eine Amerikaschweizerin, angeregt und vorgelegt hat. Bedeutende und kompetente Männer (J. R. von Salis, Ricco Labhardt, Manfred Hoppe, Alfred Berchtold, Leo Schelbert) stehen da für zuverlässige Informationen, für Kommentare und Mutmassungen.

Blättert man in diesem Buch, erscheint Tell votivbildhaft, als Alibi für eine grundsätzliche Meinung, für eine Quasi-Ueberzeugung, für eine Idee, die im Lauf der Jahrhunderte wechselweise zur Institution aufgebaut oder zu einem Nichts zertrümmert wurde. Die Unsicherheit diesem selbstauferlegten Mythos gegenüber wird immer dann deutlich, wenn die eigene Sicherheit sozusagen garantiert ist. Wird diese Sicherheit in Frage gestellt, gewinnt der Mythos Tell an spontaner Gegenwart, an Aktualität, an bedeutungsreicher Nähe. Die Figur des Helden wird zum brauchbaren Objekt gegen tatsächliche und angebliche Bedrohung. Die Belege in diesem ikonographischen Handbuch sind Beweise für die Konstanz dieses Helden einerseits und für seine Wandlung und Veränderung andererseits. Politik, beispielsweise, wirkt nicht mehr abstrakt. Anhand des Tell und seiner wechselvollen und wandelbaren Geschichte wird Politik personifiziert, sie wird anschaulich im Pro und Kontra, selbst angesichts radikaler Gegensätze wirkt die Figur des Tell ausgleichend und, wie jeder einleuchtende Held, stimulierend. Das Heldenhafte kann nur heldenhaft sein, wenn es zum Mythos stilisiert wird. Der Held als Konstruktum, als Abbild, als ein verfertigtes Symbol für Zuverlässigkeit, für Verbindlichkeit und unbestechliche Einsicht. Tell ist zum definitiven Ueber-Ich und für alle eigentlich begreifbar geworden, ein Alibi, wie gesagt, auch für befreiende Macht, für jene Art Freiheit, die unselbständig macht. Tell als Modell der Abhängigkeit, durchaus positiv, aber nicht ungefährlich für die Prägung, die Entwicklung eines Denkens, das einschränkt, Tell als dominierendes, durch Emotionen gesichertes und in seiner Bedeutung immer wieder erneuertes Monument. Die Tendenz zur Bildhaftigkeit, vielfach einprägsam, kann bald einmal zu einem konfektionierten Selbstbewusstsein führen, das dann ohne weiteres mit Nationalbewusstsein verwechselt wird und das dadurch internationalisiert werden konnte, weil jedes Volk irgendeinmal Gelegenheit hatte oder hat, befreit worden zu sein oder befreit zu werden. Nun ist aber gerade diese Idee von Befreiung und Freiheit durch einen Helden vom Zuschnitt, von der Statur und der Prägung eines Tell einseitig. Begriffe wie Macht, Recht und Freiheit, in erzählender Form vorgetragen, wirken harmlos und wenig überzeugend, von Salis spricht vom «Verlust der Geschichtlichkeit Tells», er stellt die historische Wirklichkeit der sagenhaften oder mythologischen Vorstellungswelt gegenüber. Nun ist tatsächlich der Wahn vom uneingeschränkten Vermögen einer Figur wie der des Tell nicht ungefährlich. Jede Projizierung eines Wunsches auf ein praktisches Objekt, jede Fixierung dann dieses Wunsches auf dieses Objekt können zu plötzlichem Fehlverhalten führen. Die Ergriffenheit, zum Beispiel, angesichts von Tell-Spielen, die Vorwegnahme einer beliebig nachvollziehbaren Realität können nicht ohne Widerspruch bleiben; die Reaktion der Menge, eines Volkes auf die Tatsächlichkeit eines beweglichen Mythos Wilhelm Tell verwirrt. Tell ist unzweifelhaft eine archetypische Figur im Sinn von C. G. Jung. Tells angebliche Eindeutigkeit, seine scheinbare Unwiderlegbarkeit manifestieren seine Grösse. ▶



Hansulrich Brunner: «Tausendsassas, fussgemalt (abgenommen von L. da Vincis Abendmahl)», 1972. Aus der Ausstellung «Tell 73»

Die historische Figur ist in ihren biographischen Eigenschaften begreifbar. Ein Mythos indessen ist vorstellbar. Und diese Vorstellbarkeit zu fördern und den Realitätsbezug zu stören, ist das bewegende Element in der jahrhundertealten Tell-Ueberlieferung. Identifikation mit Mythos und Geschichte. Verwechslung von Geschichte mit Hypothesen und schönen, die gesellschaftliche Institution in Extremsituationen bestätigenden Illusionen. Die Individualisierung einer Tat (Apfelschuss) macht den Täter zum Helden, der sich mit der ihm gemässen Umwelt solidarisiert hat, indem er sie, die Umwelt, von Pressionen befreien möchte, Vorgänge, die ihm, dem angeblichen Einzelgänger, ob launisch oder nicht, missfallen. Jeder möchte sich von einer Meinung bestätigen lassen, warum denn nicht von einer deutlich formulierten, die nicht ohne weiteres zu widerlegen ist? Tell als Antagonismus zu Geschichte, Tradition und Gegenwart.



Tellenromantik am Genfersee. Stich aus der amerikanischen Zeitschrift «New Mirror», erschienen 1844

Labhardt berichtet in seinem Beitrag über die Reaktion, als die französischen Truppen anfangs 1798 mit dem Ruf «Vivent les descendants de Guillaume Tell!» in helvetisches Territorium einzurücken begannen. Der jakobinische Halbgott Tell wurde gar folgendermassen gepriesen:

«Wilhelm Tell, der Du bist der Stifter unserer Freyheit; Dein Name werde geheiliget in der Schweiz; Dein Wille geschehe auch jetzt bey uns, wie zur Zeit, da Du über Deine Tyrannen gesiegt hast. Gieb uns heute Deinen Mut und Deine Tapferkeit, und verzeihe uns unsere vergangene Erschrockenheit, dass wir so mutlos zugesehen haben, wie man uns unserer Freyheiten nach und nach beraubte, wie auch wir vergeben allen unsern Vögten und Vorstehern, welche allein die Schuld unserer verlorenen Freyheit gewesen sind; – und lasse uns in Zukunft nicht mehr unterdrückt werden, sondern erlöse uns auf immer von aller Art Sklaverey. Alsdann wird Dein bleiben der Ruhm und die Ehre, und uns Schweizern allen die Freyheit und Gleichheit. Amen.»

Manfred Hoppes Exkurs über Schillers Lehrstück ist eine differenzierte, vielfach belegte Studie. Es heisst da an einer Stelle: «Nicht in den Tragödien, aber im *Wilhelm Tell* ist es Schiller gelungen, für die moderne Bühne etwas in der Wirkung der antiken ‹idealischen Maske› Vergleichbares zu schaffen, etwas, das ebenso zwischen ‹blossem logischem Wesen› und ‹blossem Individuum› liegt.» Hoppe trifft mit dieser Feststellung nicht nur die Theaterfigur des Tell, vielmehr formuliert er Gestalt und Wirkung des Tellschen Mythos. Ich zweifle daran, ob Schiller diesem Mythos soviel zugute hielt. Tell als dramaturgischer Einfall, würde ich meinen.

Tell hat, in verschiedenen Variationen, die Bühnen Europas erobert. Er hat auch, als wandernder Mythos, in der übrigen Welt um sich gegriffen. Der Bilderteil in diesem Buch vermittelt die eigentliche Ikonographie Tells, gefolgt dann von der Untersuchung Berchtolds über Wilhelm Tell im 19. und 20. Jahrhundert. Die Malerei hat sich dieser Figur bemächtigt wie die Musik und eben die Dichtung. Anlass war meistens die Politik. Diese Prämisse könnte zur Frage verleiten, ob Politik grundsätzlich künstlerische Folgen haben soll, damit Geschichte in den verschiedensten Anschauungen manifest und dadurch stabilisiert werde. Dieses Buch do-

Standort: überall.



Überall – und dort, wo man Wert auf etwas Besonderes legt. Wo die persönliche Note ausschlaggebend ist.

Das sind die Standorte der Oscar-Element-Möbel. Standorte der Wohnlichkeit. Der Romantik. Der Individualität. Jeder Kunde kann sich mit dem Oscar-System seine Einrichtung selbst zusammenstellen. Ganz allein, oder unter Anleitung des Oscar-Beraters.

Oscar-Element-Möbel passen sich dem jeweiligen Geschmack ihrer Besitzer an. Denn Oscar ist vielseitig. So vielseitig wie die Fantasie und das Portemonnaie seiner Kunden.

oscar Halle **33** Stand **101**

Oscar AG
Wallstrasse 13
4051 Basel
Postfach
Telefon 061 23 79 56

Besuchen Sie uns an der Mustermesse in Basel oder verlangen Sie unseren farbigen Prospekt.

kumentiert die Möglichkeiten dazu, und ich meine, man soll es dabei bewenden lassen können. Wo führte das hin, wenn politische Ereignisse stilbildend würden und mit künstlerischen Vehikeln die Meinungen beeinflussten? Kisslings Tell in Altdorf, Hodlers Tell im Solothurner Kunstmuseum, Tell auf einem Umschlag einer Broschüre aus dem spanischen Bürgerkrieg, Tell als Comic-Figur: Tell oder die Visualisierung der schweigenden Mehrheit, vielleicht wird auch Vietnam, nun der Krieg zu Ende ist, einen Tell beanspruchen, oder einer wird für Vietnam den Tell spielen wollen, Tell als Rolle, verwechselbar und schwer zu fassen.

Das Buch von Frau Stunzi sollte man gelesen haben. *Heinz Weder*

Sergius Golowin: «Lustige Eid-Genossen». Aus der phantastischen Geschichte der freien Schweiz. Atlantis-Verlag, Zürich. Fr. 29.–

Sergius Golowin hält dem Bild vom braven, biederen und arbeitsamen Schweizer den lustigen, dem Sinnlichen und Uebersinnlichen zugeneigten Eidgenossen entgegen. Mit den Tugenden, die heute dem «Volk der Uhrmacher» nachgerühmt werden, war's offenbar einst nicht weit her. Golowins Quellen schildern unsere Ahnen als «milchsaufende Schurken und faule Melker der Kühe», «gleichgültig im Landbau», «nicht allzu arbeitsam», «träge und nicht unternehmungslustig»!

Welches waren die Ideale jener Schweizer, die so sehr das Missfallen fremder Zeitgenossen erregten? Ueber der Geschäftigkeit und dem materiellen Reichtum stand ihnen die individuelle Freiheit, die Unabhängigkeit von Konventionen und Autoritäten.

Golowins Urbild des *freien* Schweizers («Das Wort ‹frei› bezeichnet in den Mundarten noch immer jede Möglichkeit des erfüllten, glücklichen Lebens») ist jener, von dem der «Drogenprofessor» Timothy Leary schrieb: «Er kämpfte nicht für Macht oder Gewinn, sondern ganz einfach für sein Recht, so zu leben, wie es nun einmal sein und seiner Umwelt selbstgewählter Entschluss war. Er liess sich von niemandem zur Schachfigur verwandeln. Er kämpfte für seine eigenen Spielregeln.» Dieser Kämpfer für die freie Entfaltung der Individualität ist *Wilhelm Tell.*

Dass eine Darstellung des Aspekts der individuellen Selbstverwirklichung in der Schweizer Geschichte immer wieder zu Wilhelm Tell führen muss, versteht sich von selbst. Der Archetypus Tell, der unbezähmbare Jäger fasziniert Golowin zutiefst und findet daher in fast allen Kapiteln des Werkes Erwähnung.

Der Berner Mythenforscher, Sagensammler, Untergrund-Schriftsteller und Politiker liebt das Phantastische, steht aber dem rückwärtsgewandten Romantisieren fern. So geht es ihm im vorliegenden – übrigens originell bebilderten – Band nicht um eine Verklärung der schweizerischen Geschichte, sondern um die Herauskristallisierung von bisher vernachlässigten Aspekten. Er zerschlägt die Vorstellung von den grimmigen, blutrünstigen alten Eidgenossen. Doch ist auch Golowins Urschweiz kein ausschliesslich von «Blumenkindern» bewohntes Paradies. Der Widerstreit zwischen Individualität und Autorität entbrannte schon damals, nur hatte die Individualität nach Golowins Ansicht einst den längeren Atem.

Gleichzeitig sind die «Lustigen Eid-Genossen» ein Plädoyer für die Aussenseiter, die Aussenseiter von gestern und heute. Die Brücke, die Golowin schlägt, führt von den Urschweizern zur heutigen Protestgeneration, zu den «Berglütli» und Hippies. Die oft als unschweizerisch Titulierten sind es, die seiner Ansicht nach das Wesen der alten Eidgenossen am reinsten verkörpern.

Das Buch beginnt mit dem Kapitel «Die wilden Bergleute», einer Darstellung der unbändigen und unheimlichen Bergler und ihrer unzivilisierten, doch um so humaneren Volkskultur.

Der Weg, der die Jugend heute nach Osten führt (unter den Kabul- und Indienfahrern sind tatsächlich eine unverhältnismässig hohe Zahl Schweizer), ist für Golowin ein Weg zurück zu den Anfängen. Denn seiner Ansicht nach floss über in den Alpen assimilierte Nomadengruppen orientalischer Geist in die helvetischen Gebirgstäler ein. Parallelen zwischen hinduistischen und alpinen Sagenkreisen erhärten diese Hypothese.

Im Abschnitt «Alle Macht der Jugend – Reich der freien Mädchen» schildert er die einst selbstverständli-

Der Bergler –
dem Sinnlichen und Uebersinnlichen verbunden

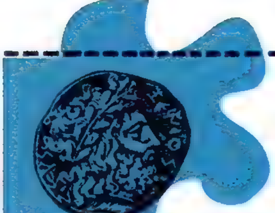


IN GRIECHENLAND

«Gast» und «Fremder» heisst auf griechisch das Gleiche: ΞÉΝΟΣ

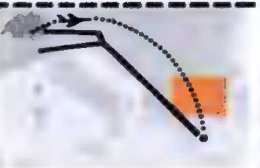
Gastfreundlichkeit liegt in der Natur der Griechen. Seit Jahrhunderten.
Darum sind Sie hier immer und überall willkommen. Sie können an ihrem Leben, ihren Festen, ihren so typischen (und so schmackhaften) Mahlzeiten teilnehmen. Oder Sie können Ihre eigenen Wege gehen. Die Griechen werden Sie auf alle Fälle immer als Gast respektieren. Leben und essen Sie in Griechenland, wie es Ihnen Spass macht. Griechisch oder westlich.
Zum Beispiel in Halkidiki. Dort finden Sie jahrhundertealte Ueberlieferungen und allen wünschenswerten Komfort glücklich vereint.

Und dazu diese Sonne und dieses Licht, das es auf der Welt sonst nirgends gibt. Denn in Griechenland ist alles voll Leuchtkraft; die unermesslichen, seidenweichen Sandstrände, die üppige Vegetation dieses gesegneten Landstriches, die fesselnde Folklore seiner freundlichen Bewohner.
Schliesslich die unvergesslichen Ausflüge: zum nahen Berg Athos, übers Meer zu den Inseln oder ins malerische Landesinnere.
Ja, da erlebt man, und versteht wieso auf griechisch der Fremde und der Gast das Gleiche heisst: ΞÉΝΟΣ
Unter Griechenlands Sonne schmilzt Ihr Geld nicht!



Um eine Dokumentation zu erhalten senden Sie diesen Bon an:
Griechische Zentrale für Fremdenverkehr
Gottfried Keller-Strasse 7
8001 Zürich
Tel. 01/32 84 87

Name: ______________________
Vorname: ______________________
Adresse: ______________________



Ihr Reisebüro nimmt die Reservation schon heute entgegen

che Bejahung der Erotik, in «Hexenkunde» und «Drogen und Helden» die Wünsche nach Erweiterung der physischen Möglichkeiten und des Bewusstseins.

Nicht Bünde und Verträge hielten nach Golowin die alte Eidgenossenschaft zusammen, sondern Festlichkeiten und gesellige Zusammenkünfte («Die Politik der Festfreude»).

Die Sonderlinge von dazumal, die Eremiten und religiös Verfolgten, die sich in die Berge zurückgezogen hatten, haben in der Jugendbewegung der Gegenwart ihre Nachfolger gefunden («Gottesfreunde im Zürcher Oberland», «Der heilige Bergler», «Die Drohung der Kommunen»). Im «Unruhestifter» und Wunderdoktor Paracelsus sieht Golowin einen der ersten Repräsentanten der Subkultur («Ruhestörer in der Hochschule – vor 444 Jahren»).

Zentrale Stellung nimmt die Behandlung des «Geschäfts mit dem Blut», des Söldnerwesens, ein. Golowin schliesst diese Kapitel mit den Sätzen: «Nicht einmal das Söldnerwesen war fähig, ein unruhiges, in die Freiheit verliebtes Land niederzuhalten und die angemasste Macht von Oberschichten zu befestigen. Auf die Dauer erzeugte gerade diese Erscheinung jenen Geist, der in ganz Europa die Vormachtstellung aller ‹gnädigen Herren› erschüttern sollte.»

Das 18. Jahrhundert hat zur Welt der Hirten ein paradoxes Verhältnis: Da ist einerseits eine schwärmerische Begeisterung für Natur und einfache Lebensart und anderseits die feudale Ueberheblichkeit, die den Bergler zähmen, vom Müssiggang wegführen will («Götter des Rokoko», «Ketzer des Industrialismus»).

Die Präsenz der Vergangenheit im 19. und 20. Jahrhundert und die nie erloschene Sehnsucht nach den «glücklichen Tälern», die zum Teil die Auswanderungsbewegung motiviert, sind die Themen der letzten Kapitel.

Das Buch schliesst mit einem Aufsatz über den 1965 verstorbenen Burgdorfer Aussenseiter Albert Minder.

Sergius Golowins Entheroisierung der schweizerischen Vergangenheit darf nicht leichtfertig als Trotzreaktion gegen die offizielle Geschichtsschreibung abgetan werden. Der Autor gehört zu den besten Kennern des historischen Quellenmaterials, seine Parteinahme für die Phantasie braucht die Prüfung mit wissenschaftlichen Massstäben nicht zu scheuen.

P. K.

ZU DIESEM HEFT

Quellenangaben zu den Zitaten

224 Georges Mathieu: Au-delà du Tachisme. Paris, Edition René Julliard, 1963
225 Georges Limbourg: Tableau bon levain à vous de cuire la pâte – L'art brut de Jean Dubuffet. Paris, Edition René Drouin, 1953
226 Dor de la Souchère: Germaine Richier. Paris, Edition Galerie Creuzevault, 1966
227 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band I, 1970
228 Helmut Lederer, Eduard Trier: Marino Marini. Stuttgart, Verlag Hatje, 1961
229 J.-R. de Salis: Wotruba. Zürich, Editions Graphis, 1948
230 Reinhold Hohl: Alberto Giacometti. Stuttgart, Verlag Hatje, 1971
232 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band II, 1970
233 Josef Albers: Formulation: Articulation. Statements of Content, Portfolio I/II. Zürich, Kunsthaus, 1973
236 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band I, 1970
237 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band I, 1970
238 «du» April 1969
239 Kindlers Malerei-Lexikon, Band 5. Zürich, Kindler Verlag, 1968
240 Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht. Köln, DuMont Schauberg, 1971
241 Werner Haftmann: Mark Rothko, Zürich, Kunsthaus, 1971
244 Carola Giedion-Welcker: Zoltan Kemeny. St. Gallen, Erker Verlag, 1968
245 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band II, 1970
248 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band I, 1970
249 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band II, 1970
251 Wieland Schmied: Notizen zu ZERO. Ausstellungskatalog
252 Eric Michaud: Machines de Tinguely. Paris, CNAC, 1971
253 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band II, 1970
255 Kunst-Nachrichten, Jg. 6, Heft 5, Februar 1970
256 Das Kunstwerk, Jg. 24, Heft 6, November 1971
257 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band II, 1970
258 Claes Oldenburg. Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam
260 Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht. Köln, DuMont Schauberg, 1971
261 Rolf-Gunter Dienst: Noch Kunst. Düsseldorf, Droste Verlag, 1971
262 Seit 45. Brüssel, Edition La Connaissance, Band I, 1970


»Siena«
Ein rustikales
Steinzeuggeschirr –
ideal für drinnen
und draussen.
Hier mit handgemaltem
Kobalt-Dekor.



Rêvez-vous de plages exotiques aux couleurs d'émeraude, de décors enchanteurs?

Voici les îles les plus belles du monde: la Martinique et la Guadeloupe, perles des Caraïbes, paradis de vos vacances.

Le plus grand choix de voyages dans les Antilles Françaises vous est offert par **AIR FRANCE** pour la saison 1973: voyages individuels ou en groupe, séjours balnéaires et voyages-croisières combinant l'avion et le bateau, du Trois-Mâts au Paquebot.

Renseignez-vous auprès de votre agence de voyage IATA ou

Genève Téléphone 022 20 28 44
Zurich Téléphone 01 23 96 44
Bâle Téléphone 061 44 47 77

AIR FRANCE

264 Ausstellungskatalog documenta 5, Kassel, 1972
266 Presse-Information Galerie Heiner Friedrich, München, 1968
270 Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht. Köln, DuMont Schauberg, 1971
271 Kunst-Nachrichten, Jg. 9, Heft 4

Photonachweis

224 Galerie Bonnier, Genf
225 Hans Hinz, Basel
227 Galerie Creuzevault, Paris
228 Conzett & Huber, Zürich
229 Photo Grau, Zug
230 Ernst Scheidegger, Zürich
231 Marlborough Gallery, London
232 Stedelijk Museum Amsterdam
233 Walter Dräyer, Zürich
234 Hans Humm, Zürich
235 Hans Humm, Zürich
236 Walter Dräyer, Zürich
237 Walter Dräyer, Zürich
238 Galerie Maeght, Paris
240 Walter Dräyer, Zürich
241 Walter Dräyer, Zürich
242 Institut für moderne Kunst, Nürnberg
243 Walter Dräyer, Zürich
244 Rudolph Burckhardt, New York
246 Richard Hamilton, London
247 Ann Münchow, Köln
248 Ugo Mulas, Mailand
249 Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld
250 Allan Kaprow, New York
251 Institut für moderne Kunst, Nürnberg
252 Institut für moderne Kunst, Nürnberg
253 Galerie Bischofberger, Zürich
254 Institut für moderne Kunst, Nürnberg
255 Eric Schaal, Männedorf
256 Museum of Modern Art, New York
257 Galerie Bischofberger, Zürich
258 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
259 Galerie Bischofberger, Zürich
260 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
261 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
262 Rudolph Burckhardt, New York
263 Galerie Semiha Huber, Zürich
264 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
265 Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
266 Heide Stolz-Lansen, München
267 Kunstmuseum Basel
268 Photo Arthur Schrödinger, Copyright Rainer Crone, Berlin
269 Walter Dräyer, Zürich
270 Bernd Jansen, Düsseldorf
271 Balthasar Burkhard, Bern

Francis Bacon –
Three studies of the human head

Das auf Seite 231 wiedergegebene Gemälde ist ein Teilstück des hier reproduzierten Triptychons.





Aus New Orleans

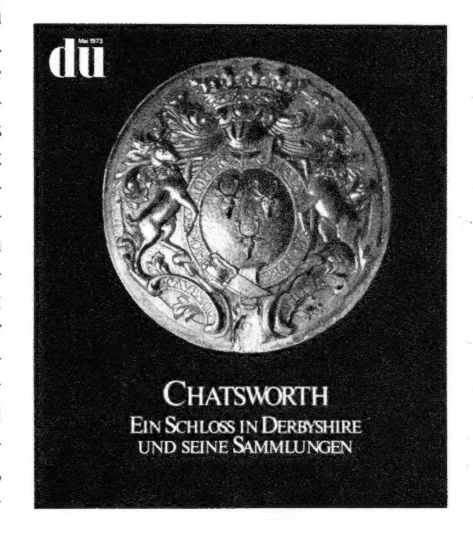
Fulvio Roiter, geboren 1926 in Meolo bei Venedig, beginnt sich 1953 mit der Photographie zu befassen. Schon 1954 erscheint sein erstes Buch unter dem Titel «Venise à fleur d'eau» (Guilde du livre, Lausanne). Ein Jahr später folgt «Ombrie – terre de Saint François». Dieses Werk gilt als bestes Photobuch des Jahres und bringt ihm den Prix Nadar ein. «Andalousie» erscheint 1957. In diesem Jahr verbringt er neun entscheidende Monate in Brasilien und hält zusammen mit Niemeyer, Lucio Costa und Kubitschek die Entstehung Brasilias fest. 1960 kommt bei Arcade in Brüssel das Buch «Bruges» mit unveröffentlichten Gedichten von Maurice Câreme heraus. Dann wendet er sich den prähistorischen Zeichen und Zeichnungen von Valcamonica zu. Die Resultate dieser Arbeit sind in «Naquane» (Guilde du livre, Lausanne) zusammengefasst. 1967 veröffentlicht Roiter zusammen mit Max-Pol Fouchet «Liban, lumière des siècles». In Zusammenarbeit mit dem Atlantis-Verlag in Zürich sind in der Reihe «Orbis Terrarum» Bände über Mexiko, Brasilien und Türkei erschienen.

ZUM NÄCHSTEN HEFT

Chatsworth - Ein Schloss in Derbyshire und seine Sammlungen

Von den englischen Adelssitzen, die nach Kriegsende der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, ist Chatsworth einer der schönsten, wenn nicht der schönste überhaupt. Besondere Strahlungskraft kommt dem Schloss durch die Tatsache zu, dass seine Erbauer und Besitzer, die Herzöge von Devonshire, zwei Passionen von Generation zu Generation vererbten: die Liebe zu Malerei und Plastik und zur Gartenbaukunst. Ihnen verdankt Chatsworth eine Sammlung von Plastiken, Handzeichnungen und Malereien, die als die bedeutendste in privatem Besitz befindliche des Vereinigten Königreiches gilt. Und Gärten und Parkanlagen, die allein die Reise nach dem zwischen Derby und Manchester gelegenen Landsitz lohnen. Im Maiheft kommentieren Thomas S. Wragg, der Betreuer von Bibliothek und Sammlungen in Chatsworth, und M.G. die Aufnahmen Franco Cianettis und Wiedergaben von Werken der Antike, von Raffael, Poussin, Brueghel, Rubens, Rembrandt, Reynolds, Canova und anderen Meistern. Ergänzt wird der Essay über Chatsworth durch eine Zeichnungsfolge des in Genf lebenden Tessiners Gianfredo Camesi und ein Portfolio des aus Jablonec (Tschechoslowakei) stammenden Photographen Tom Drahos über das Champs-Elysées-Quartier.

Die Red.

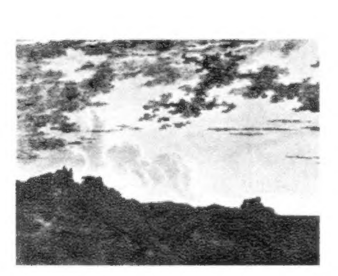




Neu in der **Manesse Bibliothek**











Emilio Cecchi
Goldfische

Erzählungen und Essays aus dem Gesamtwerk. Übersetzung aus dem Italienischen und Nachwort von Federico Hindermann.
304 S., Ln., sFr. 17.70 / DM 16.60
ISBN 3-7175-1458-X

Im italienischen Geistesleben unseres Jahrhunderts nimmt Emilio Cecchi (1884–1966) in dreifacher Hinsicht einen überragenden Platz ein: als Kunsthistoriker, als Literaturkritiker, als Verfasser von Prosastücken, die man in ihren verschiedenen Schattierungen, vom Erzählenden bis zum Lyrischen, mit einem Sammelbegriff als Essays bezeichnen kann. Als er 1920 die erste Sammlung solcher Essays herausgab, war man angesichts ihrer ungewohnten Form, ihres eigentümlichen Stils um einen Begriff verlegen: sollte man sie Versuche nennen, wie Montaigne seine «Essais», Gedichte in Prosa, Capricci oder Phantasien? Oder gar, nach dem Titel jenes ersten Buches, ganz einfach «Goldfische»? Aufblitzende Erscheinungen, schön und knapp gefasst in ihrer Bewegung, als kämen sie frei durch einen weiten Raum daher, hinter Glas gefangen, «aber sie hatten das Unendliche mit sich ins Gefängnis gebracht». Aus der Tiefe tauchen die Bilder auf, Kindheitserinnerungen, Landschaften und Gestalten, viele Tiere, denen Cecchi besonders zugetan war. Er hat, indem er ihnen zur Sprache verhalf, die Welt im Licht der Sternschnuppen weniger Worte heraufbeschworen.

David Garnett
Frau oder Füchsin
Ein Mensch im Zoo

Übersetzung aus dem Englischen und Nachwort von Fritz Güttinger.
277 S., Ln., sFr. 16.60 / DM 15.50
ISBN 3-7175-1452-0

In beiden Erzählungen stellen sich dadurch, dass Mensch und Tier ineinander übergehen, die uralten Fragen, was sie verbindet, trennt, was ihre Freundschaft bedeuten kann; was sie, was wir denn sind. Wie im Märchen braucht es nur einen einzigen Schritt: auf einmal steht nicht mehr die geliebte Frau vor mir, sondern eine Füchsin. Von da an nehmen die Dinge ihren natürlichen Lauf. Sie vergisst allmählich, wer sie gewesen war. So folgerichtig und so unerbittlich, wie die Zeit auch unter Liebenden wirkt, die sich nicht verwandelt wähnen, wird sie vom Schicksal immer ferner fortgetrieben in das fremde Dasein. Sie taucht ab und zu, von Welpen begleitet, in der Umgebung des Hauses auf, als ob sie sich wie im Traum noch daran erinnerte. Von den Hunden der Jäger gehetzt, flüchtet sie schliesslich dorthin zurück und stirbt in den Armen ihres Mannes.
«Ein Mensch im Zoo» bildet das heitere Gegenstück zur ersten Erzählung. Ähnlich im Thema, aber in Dur gespielt und mit gesellschaftssatirischem Einschlag abgewandelt, klingt vergnüglich an, was der Dichter in den beiden Meisterwerken so wirklichkeitsnah, sicher und genau zu berichten hat.

Emily Brontë
Sturmhöhe

Roman. Übersetzung aus dem Englischen und Nachwort von Siegfried Lang.
536 S., Ln., sFr. 19.90 / DM 18.80
ISBN 3-7175-1450-4

Die Bedeutung dieses Buches, von dem G. K. Chesterton sagte, es hätte von einem Adler geschrieben sein können, wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts erkannt. Die Erzählweise eilte ihrer Zeit voraus. Eine Randfigur, welche die Aufgabe eines Chronisten erfüllt, mietet in der Einsamkeit Yorkshires einen Landsitz von Mr. Heathcliff, dem Eigentümer von Wuthering Heights. Wie dieser in den Besitz beider Anwesen gelangt ist, schildert eine zweite Nebengestalt, die Haushälterin, als dem Ich-Erzähler alte Aufzeichnungen eines der Bewohner in die Hände fallen und sein Interesse wecken: Er erfährt die verwikkelte Geschichte zweier Familien, die ein tyrannisch triebhafter Dämon zugrunde richtet; die skrupellosen Machenschaften, deren sich Heathcliff bedient; Eifersucht, Hass, Bosheit und Niedertracht, die nur ein Mensch ersinnen kann. Er erfährt aber auch die Geschichte zweier besessenen Liebenden, die im Leben keine Erfüllung und im Tod keine Ruhe finden. Erst mit der dritten Generation haben sich die Leidenschaften ausgetobt, ist wieder Stille in die Seelen eingekehrt. Heute gilt der Roman als eines der grossen, zeitlos gültigen Meisterwerke der Weltliteratur.

Jeremias Gotthelf
Die Käserei in der Vehfreude

Nachwort von Walther Killy. Textbearbeitung und Glossar von Christian Hostettler.
704 S., Ln., sFr. 23.30 / DM 22.20
ISBN 3-7175-1454-7

«Die Käserei in der Vehfreude» nimmt eine Sonderstellung unter Gotthelfs Werken ein: es ist sein heiterstes, übermütigstes und behaglichstes. Vier Jahre vor seinem Tod, 1850 erschienen, strahlt es den Glanz aus, den eine Leserin rühmte: sie schrieb dem Autor aus Dresden und dankte ihm dafür, dass er ihr «Leben und Freudigkeit» gebe. Das Thema des Buches, die Einführung neuer Käsereimethoden in der patriarchalischen Bauerngemeinde, ist bei allen satirisch-allegorischen Abwandlungen auf diesen kraftvoll freudigen Grundton abgestimmt. Alt und jung, die Rückständigen und die Fortschrittlichen, die Fanatiker der Eigenbrötelei und die des allein selig machenden Gemeinschaftsglaubens sind auch im utopischen Staatsroman vor allem Menschen aus Fleisch und Blut. Auch hier, in diesem dem Stoff nach modernsten von Gotthelfs Werken, sind es seine urwüchsigen Gestalten, die sich lieben und hassen, verprügeln und aussöhnen; im grossen Käskessel, in dem der höchste Obersenn die Masse rührt, leben sie, wie wir alle, in der Blindheit und im Glück.
Auf Grund der Erst- und der kritischen Ausgabe revidierter, vollständiger Text.

Félix Vallotton
Corbehaut

Roman. Übersetzung aus dem Französischen von Franz Bäschlin. Nachwort von Rudolf Koella. Mit 15 Reproduktionen von Gemälden und Zeichnungen von Félix Vallotton.
408 S., Ln., sFr. 19.90 / DM 18.80
ISBN 3-7175-1456-3

Hinter der Maske des Malers Vallotton, der nach Jahren der Bitterkeit den Erfolg durch eine grossbürgerliche Korrektheit betonte und zugleich zu unterspielen schien, verbarg sich zweifellos auch, dass er heimlich schrieb. Fünf Theaterstücke und drei Romane wurden im Nachlass gefunden. «Corbehaut», 1920 verfasst, erschien 1970 und wird als der wohl bedeutendste Roman des Künstlers den deutschsprachigen Lesern vorgestellt. Ein junger Mann zieht sich aus Paris in ein bretonisches Hafenstädtchen zurück, um an einer Kolportagegeschichte zu arbeiten, die im Feuilleton einer grossen Tageszeitung erscheinen soll. In die Handlung des Machwerks, das er von Greuel zu Greuel weiterführt, verflechten sich unversehens die Erlebnisse, die ihm in dem scheinbar so harmlosen verschlafenen Provinznest zuteil werden. Die alltägliche Wirklichkeit hinter der ehrbaren Fassade übertrifft bei weitem, was er an Verbrechen und Laster in der fernen imaginären Welt seiner Horror-Erzählung zusammenstellt. Ängste und Nöte brechen hervor, die sich der Zauberlehrling nicht hätte träumen lassen.

Manesse Verlag · Zürich

Ein Schmuckstück soll nicht nur zu der Frau passen, die es trägt. Sondern auch zum anderen Schmuck, den sie trägt.

Es gibt Schmuckstücke, die zueinander passen, sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigern und ergänzen wie ein gutes Ehepaar.

Es gibt aber auch Schmuckstükke, die man nicht zusammen tragen darf. Eine weissgoldene Uhr und einen gelbgoldenen Halsreif zum Beispiel. Oder Smaragde und Saphire — es sei denn, sie wären im gleichen Schmuckstück verarbeitet.

Das ist ohne Frage eine Frage des persönlichen Geschmacks. Aber selbst wenn eine Frau den in hohem Masse besitzt, besitzt sie noch lange nicht immer die richtigen zueinander passenden Schmuckstücke.

Den Goldreif bekam sie zum Geburtstag, die Uhr zur Konfirmation, einen Brillantring zur Hochzeit, einen Saphirring für das erste Kind und das Perlencollier hat sie geerbt. Schöne Schmuckstücke, alle zusammen — aber nicht alle beieinander.

Darum ist man bei Gübelin auf die Idee gekommen, ganz bewusst Schmuck-Ensembles zu schaffen. Eine Idee, die sich inzwischen bei den Frauen durchzusetzen beginnt.

Die Schmuck-Ensembles von Gübelin sind erlesene Kreationen, die über Jahre hinweg gleich gearbeitet werden. (Darunter so bekannte Ensembles wie «Mondsee», «Dream-Land», «Concorde» und viele andere.) Damit die Frauen die Möglichkeit haben, sich nach und nach die einzelnen Stücke des Ensembles schenken zu lassen.

Man kann zum Beispiel mit einem Perlencollier anfangen. Dann kommen die Perlen-Ohrringe, dann der Perlenring und das Perlenbracelet. Zum Schluss die Perlenbrosche und die Perlenhaarspange. Oder man beginnt mit einem Diamantring. Es gibt aber auch Elfenbein-Ensembles, Gold-Ensembles, Perlmutter-Ensembles und die verschiedensten Edelstein-Ensembles. Elfenbeinschmuck ist übrigens eine der Exklusivitäten von Gübelin.

Es ist ein schönes Spiel, das da mit einem Schmuckstück beginnen kann. Zwar auch ein kostspieliges, allerdings gemildert durch den langen Zeitraum, in dem Schmuckstücke zum Ensemble wachsen können.

Und welcher Mann wird nicht gerne mitspielen, wenn er eine Frau hat, die zu ihm passt.

W. Gübelin

Dieses romantische Perlmutter-Ensemble von Gübelin ist unter dem romantischen Namen «Mondsee» weltberühmt geworden.

GÜBELIN

Luzern, Basel, Bern, Bürgenstock, Genf, Lugano, St. Moritz, Zürich, New York